الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة –
كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي





أثر القرآن الكريم في الموشّح الصوفي الأندلسي
أبو الحسن الششتري أنموذجا

مذكرة منجزة لنيل شهادة الماجستير في اللّغة و الأدب العربي

تخصص : أدب عربي قديم

إعداد الطالب :
البشير غريب

إشراف الدكتور :
د. عمار حلاسة

السنة الجامعية
1436 – 1437 هـ / 2015 – 2016 م



الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

-

معة قاصدي مرباح – ورقلة –
كلّية الآداب و اللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

أثر القرآن الكريم في الموشّح الصوفي الأندلسي

أبو الحسن الششتري أنموذجا

الأدب العربي

تخصص : أدب عربي قديم

إعداد الطالب :
إشراف الأستاذ الدكتور :
البشير غريب
د . عمار حلاسة

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ . د : أحمد حاجي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	رئيسا
أ . د : عمار حلاسة	أستاذ التعليم العالي	جامعة رقلة	مشرفا ومقرّرا
د . أحمد قيطون	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مناقشا
د . هاجر مدقن	أستاذ محاضر	جامعة ورقلة	مناقشا

السنة الجامعية
1435 – 1436 هـ / 2014 – 2015 م

بسم الله الرحمن الرحيم



بسم الله الرحمن الرحيم

يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات

المجادلة (11)

صدق الله العظيم



كـلـمـة بـيـن يـدي الـبـحـث

يـقـول عـمـاد الـدّيـن الأصفـهـانـي – رحـمـه الله –

أنّي رأيت أنـه لا يكتب أحد كتابا في يومه ؛ إلا وقال في غده:

لو غُيِّر هذا لكان أحسن ، ولو زيد هذا لكان يستحسن ، ولو قُدِّم هذا لكان أفضل ، ولو تُرك هذا لكان أجمل ، وهذا من أعظم العبر ، وهو دليل على استيلاء النقص على جُملة البشر.



إ هـــــــــــد ا ء

إلى نبع المحبة و الحياة ،والديّ الكريمين (الطاهر) و (حياة).
إلى حلمي المخبوء في متن الغياب .
إلى سوف .
إليَّ حين أكون أو لا أكون .

أهدي هذا البحث المتواضع .



شكر وعرفان

قال تعالى :﴿**لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ**﴾ سورة إبراهيم، الآية: 7. وقال سيد الخلق صلى الله عليه وسلم ((**يا عائشة، أفلا أكون عبدًا شكورًا**)) أخرجه مسلم في كتاب صفة القيامة، باب: إكثار الأعمال والاجتهاد في العبادة. فالحمد والشّكر لله رب العالمين .

ثم الشكر لأهل الفضل بدءً بالأستاذ المشرف الدكتور " عمار حلاسة " على متابعته المتواصلة لانجاز هذا العمل ، الشكر له على الدفء الذي منحنيه طيلة اعداد البحث . الشكر لعلمه الذي أنار زوايا عديدة في بحثي المتواضع .

و الشكر لكل أصدقائي في النضال الثقافي والعلمي على رأسهم عميد الأدباء " بشير خلف " و رفقائي في نادي الخيام للإبداع والدراسات الأدبية بالوادي الذين بذلوا قصار جهدهم في دعم هذا العمل .

الشكر لكل الذين حملوا معي همّ البحث وحلم انجازه .

الشكر لورقلة مقام الوصل الدائم .

البشير غريب

مقـدّمـة :

بسم الله الرّحمان الرّحيم، والصّلاة و السّلام على من لا نبيّ بعده، أمّا بعد:

يعتبر الشعر الصوفي من النصوص الأدبية الطافحة بشعريتها والمحلّقة بفلسفتها العميقة في المشهد الأدبي ، ذلك لأن الشاعر الصوفي يعمد من خلال هذا النص المتفرّد أن يتفرّد أيضا و ينسلخ من واقع إبداعي متكّرر كرّسته قوالب الشعرية العربية عبر مراحل زمنية مختلفة . و لهذا التفرّد أخذ الصوفي يبحث عن أوجه إبداعية جديدة وأشكال مختلفة عن النمط الشعري القديم ، فاتخذ من الموشحات منبرا صادحا بحاله وأحواله العرفانية ، و قد يجرفنا الفضول إلى سبب اختيار الصوفي فن التوشيح بالضبط ، و على ماذا يعتمد الصوفي في بنائه ؟ ، لكن سرعان ما تحال أذهاننا إلى ظاهرة إعجازية سابقة في التمرّد ، تمرّدت عن كلّ ماهو معروف ومتداول في الثقافة العربية و جاءت لتدحض البلاغة العربية في أوجّ نقائها ، و هي الظاهرة القرآنية ، تلك الظاهرة التي استنبط منها الصوفي فلسفة جديدة في الفيض في الابداعي وجعله نصّه يتوهّج نورا من نورها و عطرا من شذاها الأبدي .ولفت انتباهنا إلى رمز من رموز التصوّف العربي خاض في فن الموشحات الصوفية الكثير ، وغرف من بحر القرآن الكريم أثرا وفير ، وهو الصوفي الأندلسي الجوّال (أبو الحسن الششتري) ،هذا الذي صال وجال بشعره الصوفي ، وبموشحاته وأزجاله العديدة، التي شحنها فلسفته الصوفية، وتبنّيه المتغيّر لأغلب الطرق الصوفية المعروفة في ذلك العصر، وقد ألزمنا تتبّع مسيرة الششتري الصوفية الخوض في غمار تجربته الشعرية التي يعتمد فيها بالأساس على الظاهرة القرآنية كمرجعية معرفية ومبتغى يطمح أن يوصل لسان حاله إليها ، ثم أننا لم نعثر عن دراسات كثيرة اهتمّت بهاته الشخصية الفذّة رغم الرصيد الهائل الذي شكّله في المشهد الأدبي والصوفي في عصره وبعد ، وعلى الرغم من الصدى الذي تركه هذا الجوّال في البلاد العربية الشاسعة ، إذ يعتبر من أكثر الشعراء المتصوّفة الذين كتبوا بأكثر من لهجة وأكثر من أسلوب ووزن شعري ، نظرا لتنقله في البلاد العربية وتجواله الدائم من مكان إلى آخر، يدعو الناس للبس عباءة الصوفية والخوض في التجربة العرفانية العميقة، ويبوح بآلته الششترية (آلة موسيقية من صنعه) أغانيه الكثيرة التي خصّها في التصوّف والمعرفة الإلهية، و مجمل تلك التجربة يتسوحيها من النص القرآني الذي يشكّل عنده مرجعية أساسية يعتمد عليها في تشكيل فلسفته الصوفية و رحتله في



البحث عن الحقيقة الإلهية، وغاية الطامحة في الإتحاد بعالم المولى تعالى، هروبا من الواقع البشري الذي يتصوّره عالما للمحو والخراب، لذا فإن السؤال الذي نطرحه في هذا البحث : ما أثر القرآن الكريم عند الصوفي ، وما أثر القرآن في الموشّحات الصوفية ؟وكيف يتجلّى هذا الأثر في موشّحاته على مستويي الإيقاع والصورة ؟ و ما الأثر الناتج عن هذا الانغماس في التجربة القرآنية .

وللإجابة عن هاته الأسئلة قسمنا البحث إلى فصلين تناولنا في كل فصل أثر القرآن في الموشح الصوفي عند أبي الحسن الششتري ، ففي الفصل الأول كان تتبعنا للأثر القرآني في الايقاع الشعري عند الششتري وكذلك أثر التناسب القرآني فيه (الايقاع) ، أما المبحث الثاني فقد تناولنا فيه أثر القرآن الكريم في الصورة الشعرية ، ذلك من خلال تتبعنا لأثر القرآن في الصورة الفنية في المبحث الأول ، وفي الثاني بحثنا عن ذلك الأثر في الصورة الرمزية عند الششتري ، معتمدين في هذا البحث على المنهج الوصفي الملائم لتتبّع الظاهرة المدروسة (أثر القرآن) . في مدونة الششتري الشعرية .

ولقد اعتمدنا في هذا البحث عن مجموعة من المصادر والمراجع من أهمها ، ما استفدنا به في مجال معرفة الموشحات و خصائصها : مقدمة ابن خلدون ، دار الطراز لابن سناء الملك ، بلوغ الأمل في فن الزجل لابن حجة الحموي ، ومن المراجع : أثر الموشحات والأزجال في شعراء التروبادور لمحمد عباسة ، الأدب الأندلسي لعبد العزيز عتيق ...وغيرهم .

وفي مجال علوم القرآن استفدنا من كتب علمائه القدامى والمعاصرين ، من أهمهم : البرهان في علوم القرآن للزركشي ، الإتقان في علوم القرآن للسيوطي ، البرهان في ترتيب سور القرآن للغرناطي ...إلخ ومن المعاصرين ، الفواصل لحسن نصار ، الفاصلة في القرآن الكريم لمحمد الحسناوي ، وفي مجال التصوّف ، كتاب ابن عربي (رحمة من الرحمان في تفسير القرآن) ، الرمزي الشعري عند المتصوفة لعاطف جودت نصر وغيرهم .

ومن الصعوبات التي واجهناها في هذا البحث تشعّب مجال البحث في الايقاع وكذلك في موضوع التصوير إضافة إلى صعوبة الاشتغال بطريقة متوازية بين البحث عن الأثر القرآني في الموشح و البحث عن تفسيره الصوفي وتأويله ، لكن بتوفيق من الله وبمساعدة مجموعة من الأساتذة والأصدقاء وعلى رأسهم الأستاذ المشرف (د. عمار حلاسة) الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته وأصدقائي د عادل محلو ، د . نصر الدين وهابي و الأستاذ بشير ونيسي ،

استطعنا مواصلة البحث و اتمامه ، نتمنى أن يكون هذا العرض في المستوى المطلوب و ما التوفيق إلاّ من عند الله .

البشير غريب / الوادي : 03 جانفي 2016 .

مدخل

أولا : الموشحات الأندلسية ، المفهوم والعناصر

1 مفهوم الموشحات الأندلسية :

يأتي أصل اللفظة من قولنا "(الوشاح) و هو كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف احدهما على الاخر، واديم عريض تشده المرأة بين عاتقيها وكشحيها، ومنه اشتق توشح الرجل بثوبه، والموشحة من الظباء والشاء والطير ,التي لها طرتان من جانبها "[1]

. والموشحات انما سميت بذلك لان تعدد قوافيها على نظام خاص جعل لها جرسا موسيقيا لذيذا، ونغما حلوا تتقبله الاسماع وترتاح له النفوس وقد قامت القوافي فيها مقام الترصيع بالجواهر واللآلي في الوشح فلذلك اطلق عليها الموشحات اي الاشعار المزينة بالقوافي والأجزاء الخاصة ومفردها موشحة والموشح اسم مفعول يدل على أن الناظم قد وضع منظومته على شكل الوشاح "[2].

الموشح في الاصطلاح :

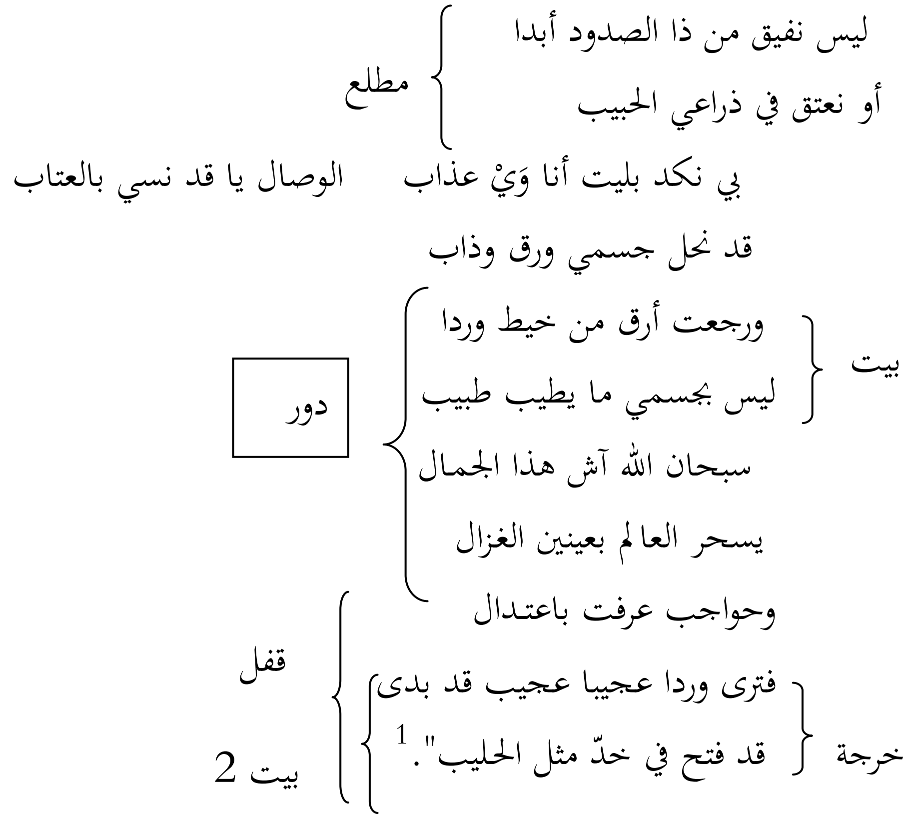
ونعني هنا الاصطلاح الادبي، الشعري وهو قريب من المعنى اللغوي رغم تعدد التعريفات بحسب الغرض الذي وجدت من اجله الموشحات أو الوزن و النظم أو حتى النشأة ، يقول ابن سناء الملك : "الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص". وعرفه محمد ابن ابي شنب الجزائري

ـ عناصر الموشح والزجل الأندلسيين :

يتكون الموشح من عدة عناصر ييشترك فيها مع الزجل الذي قد أخذ خصائصه الفنية و الشكلية أيضا، وعليه فقد نظمت الأزجال مشابهة لشكل" الموشح وتفريعات أغصانه وأدواره والزجل من حيث الشكل، وما يتركب منه الموشح يتركب منه الزجل كذلك، كالمطلع والبيت والقفل والخرجة".[3]

ويمكننا أن نوضح هذا في موشح ابن قزمان البسيط مثلا يقول:

[1] ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، تح: عبد الله الكبير ، دار المعارف ، القاهرة ،ج2 ، ط1، 1990 ، ص 224 .
[2] ـ ابن سناء الملك ، دار الطراز ، تح جودة الركابي ،مطبعة دمشق ، دمشق 1994، ص 77.
[3] محمد عباسة ، الموشحات والأزجال وأثرها في شعراء التروبادور،مطبعة الهدى ، 2011 ، الجزائر ، ص 122.



من خلال هذا النموذج التوضيحي نستطيع أن نعتبر أن عناصر الزجل هي(المطلع/القفل، الدور، البيت، الخرجة)

1.المطلع / القفل: "عرفه ابن سناء الملك بأنه أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها" [2]

والمطلع هو المجموعة الأولى من أقسام الموشح (أو الزجل) في حين أن مطلع القصيدة هو البيت الأول منها، فإذا ابتدأ بالمطلع سمي تامًا إلا أنه لا يشترط أن يكون لكل زجل مطلع، فيخلو أحيانا من المطلع، ويسمّى حينئذ أقرع"[3]

في المثال السابق(نموذج ابن قزمان) جاء المطلع ممثلاً في:

لس نفيق من ذا الصدود أبدا   أو نعتّق في ذراعي الحبيب

---

[1] المرجع نفسه ، ص 122.
[2] محمد زكريا عناني ، الموشحات الأندلسية ، عالم المعرفة العدد31 ، الكويت ، 1980 ، ص22
[3] محمد عباسة ، الموشحات والأزجال وأثرها على شعراء التروبادور، ص65.

وهو يتركب من شطرين مختلفي القافية يرمز لهما بـ (أ. ب)
وقد تتفق قافية شطري المطلع في موشحات أخرى (أ. أ)

نذكر من ذلك مطلع قصيدة عبد الله اللّوشي يقول:

طلّ الصباح قم يا نديمي نشربوا

ونضحكو من بعدما نطربوا"[1]

" يتألف المطلع من جزأين على الأقل وقد يتركب من ثلاثة أجـزاء فأكثـر، جـاء فـي (دار الطراز) « وأقل ما يتركب القفل من جزأين فصاعدا إلى ثمانية أجزاء » ويعني القفل المطلع أيضا".[2]

ومن بين المطالع المركبة نضرب مثلا بمطلع رباعي لزجل بن قزمان يقول فيه:

"اش نحتج إنقلْ لَكْ   قد تدري ما نريد
قوم أعطيني نصيبي   من قمحك الجديد"[3]

2. البيت:"يختلف البيت في الموشحة عن البيت في القصيدة، ففي القصيدة يتألف البيت من شطرين يصطلح عليهما بالصدر والعجز، أمّا في الموشحة فالبيت يتكون من عدة أجزاء يكون البيت بعد المطلع إذا كان الموشح تاما، ويتصدر الموشح إذا كان هذا الأخير أقرع، وتكون قوافيه مختلفة عن قوافي الأقفال، تتوحد القوافي في أجزائه ويسمى مفردًا وقد تختلف في ما بينها ويسمى البيت حينئذ مركبا وينبغي أن تكون قوافي كل بيت تختلف عن الآخر التالي"[4]، والنموذج الذي ذكرناه في المخطط يبين لنا أن البيت في زجل ابن قزمان هو هذا:

بيّ نكد بليت أنا وي عذاب
الوصال يا قد نسنى بالعتاب
قد نحل جسمي ورقّ وذاب

هذا البيت هو بيتٌ مفردٌ لأنه لم يركب عليه أشطار أخرى ولعلنا نذكر البيت الذي يليه:

---

[1] بن خلدون ، المقدمة ، ص540.
[2] محمد عباسة ، المرجع السابق ، ص66.
[3] بن حجة الأموي، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص16
[4] محمد عباسة، الموشحات والأزجال وأثرها في شعراء التروبادور، ص66.

سبحان الله آش هذا الجمال

يسحر العالم بعين الغزال

وحواجب عرفت باعتدال

نجد أن القوافي المشكلة للبيت الأول مختلفة عن القوافي في البيت الثاني، هذا ما يبين لنا اختلاف كل بيت عن آخر من ناحية القافية، ولعل هذا من شروط الأبيات، وهو ما يسمح للزجل بتنويعه للقوافي وإطلاق العنان لتوظيف عدد كبير من القوافي في كل الأبيات التي تحتويه.

ومن الأبيات المركبة نجد هذا المثال موافقا لمفهومه (البيت المركب) إذ تكثر عدد أشطاره وتختلف عدد قوافيه وتوزيعها، وهذا المثال هو بيت من زجل للزجال مدغليس إذ يقول:

قوم ترى النسيم يولـول

والطيور عليه تغرد

والسما تنثر الجواهـر

فوق بساط من الزمرد

وفي وسط المرج الأخضر

وادي كالسيف المجرد"[1]

[1] ابن حجة الأموي، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص17.

في هذا البيت نجد أنه جاء مركبا من ستة أشطر أو أسماط كما يسميه الزجّالون الأندلسيون فجاء الشطر الأول ذا قافية مختلفة عن الثاني والثالث أيضا، ولكن يظهر هنا أن بعد كل قافية مختلفة هناك عودة إلى القافية (رد) هي ما تحدد عدد الأشطر في البيت وهذه جاءت نتيجة النغمة الإيقاعية التي تستدعيها النظرية الغنائية وتفرضها عليها.

3. الــدور:

"إنّ لفظــة دور مصطلح استحـدثه المشــارقة، ولم يـرد قبل ذلك عند أهل الأنـدلس، والأبشيـهي (ت 852هـ-1448م) لما أطلق كلمة دور على البيت والقفل الذي يليه كان أكثر صوابا من غيره وهو يعني به المقطوعة، والمقطوعة الشعرية تتكون من البيت مع القفل الذي يليه، وقد وردت لفظة دور لأول مرّة عند صفيّ الدين الحلّي غير أننا رجعنا مصطلحات ابن سناء الملك باعتباره أول من تطرّق لدراسة هذا الفن"، [1] وفي المثال السابق من النموذج الذي طبقناه على زجل ابن قزمان يتبين لنا أن الدور كان كالتالي:

بي نكد بليت أنا وَيْ عذاب
الوصال يا قد نسي بالعتاب
الدور قد نحل جسمي ورق وذاب
الدور ورجعت أرق من خيط وردا
ليس بجسمي ما يطيب طبيب

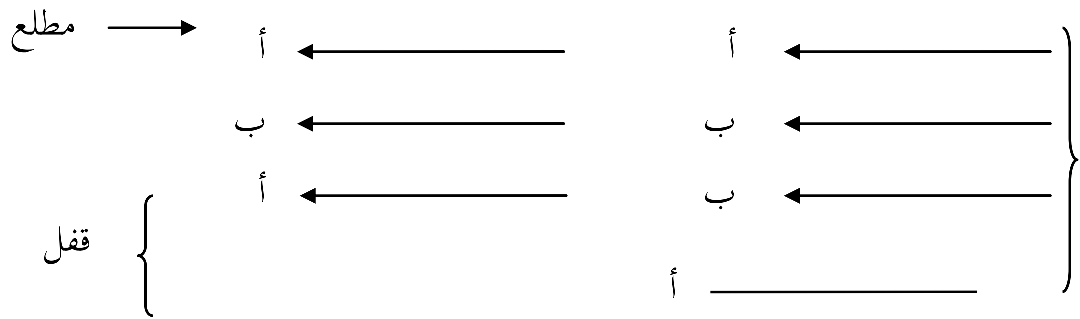
ومن الواضح هنا أن الدور تكون من البيت الأول بعد المطلع، والقفل الثاني الذي يماثل مطلع الزجل وتتوالى عدد الأدوار في كل نص زجلي على هذا المنوال.

1 محمد عباسة ، الموشحات والأزجال وأثرها في شعراء التروبادور، ص67.

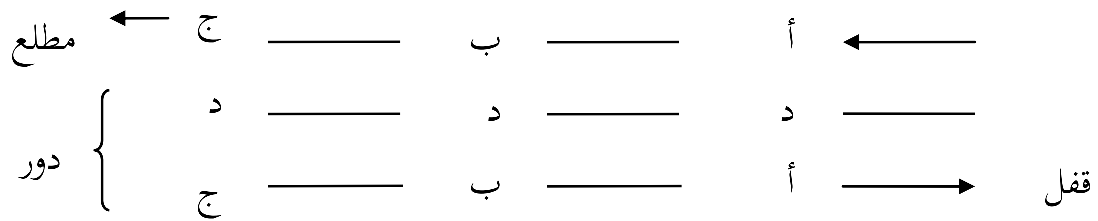
"وهناك أزجال كثيرة تستخدم القوافي الممكنة في أصنافها ولكنها تحترم نظام القفل في كل دور دائما كقاعدة أساسية".[1]

ومن ثمّ يمكن أن تكون لدينا النماذج التالية:

أدوار خماسية : وتكون قوافيها على النحو التالي :



أدوار سداسية: تكون على هذا النحو :



أدوار سباعية: تكون على هذا النحو :

[1] الطاهر أحمد مكي ، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، ص189.

أ ـــــــ أ ـــــــ ب ـــــــ ج ـــــــ أ ← مطلع

ـــــــ د

ـــــــ د } بيت

ـــــــ د

ـــــــ أ ـــــــ ب ـــــــ ج ـــــــ أ ـــــــ قفل

4. الـخــرجــة:

هي القفل الأخير من الزجل ،ولا تختلف في ذلك بشيء عن الخرجة في الموشح إلا في اللغة أحيانا"[1] لأنه كما أسلفنا الذكر بأن الموشح يعتمد في خرجاته على خرجات عامية اللغة، "ولقد تشابهت الخرجة مع جميع أجزاء الزجل في لغتها الملحونة بخلاف خرجة الموشح التي تستخدم الفصحى والعامية أو الرومية، وقد اتفقت خرجة الموشح في بعض الأشياء مع خرجة الزجل، واختلفت معها في أشياء أخرى، فمن أوجه التشابه أن الخرجة في الزجل قد تأتي أحيانا على لسان امرأة أو فتاة صغيرة تشكو الغرام لأمها، وقد يمهّد الزجّال للخرجة بما يدل على صلتها بالغناء كما هو الحال في الموشح".[2]

والخرجة في النموذج الذي وضحنا به عناصر الموشح موضح في قول ابن قزمان:

فترى ورداً عجيباً قد بدى

قد تفتح في خدّ مثل الحليب

وواضح من خلاله أنه يطابق القفل والمطلع في ترتيب أغصانه وقوافيه وأحيانا ما يتكرر المطلع أو القفل ليشمل في الأخير الخرجة فيكون مطلعاً وقفلاً، " وتسمى الخرجة مركزاً أيضا، ولعلهم سمّوها كذلك لاهتمامهم

[1] محمد عباسة، الموشحات والأزجال وأثرها في شعراء التروبادور، ص127.

[2] فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال في عصر الموحدين ، ص185.

المفرط بها، فالإمام ابن قزمان كان يولي الخرجة اهتماماً كبيراً حتى بلغت في أزجاله حدّا من الرونق والروعة، وكثيراً ما كان يقرنها باسمه"،[1] كأن يقول: " هذا الزجل قزماني" أو " قال ابن قزمان" وغيرها.

وكان اقتباس الخرجات وتداولها أمراً شائعاً بين الوشاحين أيضا" فنجد مدغليس يجعل خرجته مطلع موشح لابن قزمان وينص على التزامه بعروضه فيقول:

لقد قلبي حرص وإلحـاح   في عشق الملاح

أهديت هذا الدر والمرجـان

لسيد الملوك الأمير عثمـان

عروض ذاك الذي لابن قزمان

ثم تجئ الخرجة: « الجنّة لو عطينا هي الراح   و عشق الملاح »".[2]

هذا دليل على أثر ابن قزمان وخرجاته على الزجّالين الآخرين ويدلّ هذا على أهمية الخرجة عند أيّ زجّال، بحيث يحاول أن يشحنها بمدلولات عدة تكون هي عصارة الزجل المنظوم كاملا وهذه من لمسات الخرجة الموشحة والزجلية .

"وتنفرد الخرجة في الزجل الصوفي بسمات معينة، فقد يتخير الزجّال جملة معينة يستعملها في مطلع الزجل ثم يلتزم بتكرارها في جميع أقفالها بما في ذلك الخرجة "،[3] كقول أبي الحسن الششتري في مطلع لزجل له: " خلاعتي يا صحبي من مجوني   ودع العواذل يعذلوني".[4]

فيكرر الجملة الثانية من المطلع في باقي أقفال الزجل المنظوم.

إلى أن يقول في الأقفال الداخلية :

" ق$_1$: وأقوم بالفضائل يذكروني   ودع العواذل يعذلوني"

ق$_2$: فَلم نَر حَالاً إلاّ دوني   ودع العواذل يعذلوني

---

[1] محمد عباسة، المرجع السابق، ص129.

[2] ـ فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص186.

[3] ـ المرجع نفسه، ص186.

[4] ـ أبو الحسن الششتري، الديوان ، تح: علي سامي النشارة ، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1960، ص281.

ثم تأتي الخرجة:

لو كان نجد أقوام ينصفوني   ودع العواذل يعذلوني"[1]

ثانيا / أبو الحسن الششتري، حياته ، موشحاته وأزجاله .

1ـ مولده و نشأته :

"هو علي بن عبد الله النميري الششتري اللوشي، ويكنى أبا الحسن، و النميري نسبة إلى بني نمير، بطن من بطون هوازن، والششتري نسبة إلى ششتر وهي قرية بوادي آلش بالأندلس، وقد ذكر صاحب نفع الطيب – أحمد بن محمد المقري التلمساني – إن زقاق الششتري معلوم بها"   و اللوشي نسبة إلى لوشة قرية أضيابا الأندلس ويبدو أن الششتري قضى فيها جانبا من طفولته."[2]

أماّ عن أسرته فلا نكاد نحصل على شيءيذكر حولها ماعدا بعض الإشارات والقرائن المتناثرة بين الكتب التاريخية والتي رصدت تاريخ الأندلس والمغرب في تلك الفترة، وجاء الكلام عنها – أسرته- عرضا وملمحا عنها دون يقين أو حقيقية علمية تاريخية مؤكدة.

"ولد الششتري سنة 610 هـ (1212م)، وقد حفظ القرآن الكريم منذ صغره، ثم سلك مسالك العلماء المسلمين في دراستهم، فدرس الفقه، ثم انتقل منه إلى الحكمة، وانتهى به المطاف إلى دراسته الطرق الصوفية علما وعملا "[3].

وهذا ما يجعل الحديث عن تجربة الششتري الصوفية يسيل حبرها إلى الآن، ذلك لأنه نشأ في حضن المعرفة والعلم الصوفيين منذ صغره، وجسّده عمليا أيضا.

"ويقول المقري: «هو عروس الفقهاء وأمير المتجرّدين وبركة لابسي الخرقة، كان مجودا للقرآن، عارفا بمعانيه، من أهل العلم والعمل»

أمّا عن معرفته بالعلوم النقلية فيذكر الطوّاح الششتري أنه كان على معرفة كاملة بالسنة والحديث والفقه وأصوله"[1] هذا ما يؤهله لأن يكون زاده المعرفي وينمّي قدراته المعرفية و العلمية وقد مهّد بها لتلقي العلوم الفلسفية و وضعها في أرضيتها الصحيحة ومناخها السليم .

---

[1] المرجع السابق،ص182.
[2] أبو الحسن الششتري ، الديوان ، ص 6
[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

" أما الفلسفة فقد درسها على أستاذه ابن سبعين و كان هذا الأخير أعلم صوفية الإسلام بها، أما معرفته بالشعر، وخاصة الموشحات و الأزجال الأندلسية، فكانت على جانب كبير من العمــق عـرف ابـن قزمــان و استعار كثيرا من معانيه كما استعار أيضا بعض خرجاته من ابن زيدون وغيره "[2]

واستطاع أن يوظف كل هذه التأثيرات وهته التجارب الشعرية في نمط جديد على الزجل من ناحية الموضوع، ألا وهو التصوّف، "فاستخدم كل هذه الأشعار الدنيوية في أغراضه الصوفية، وحملها من المعاني الصوفية ما لم يقصد أصحابها الأصليون"[3] .

2 ـ رحـلاتـه العلميـة و الصـوفيـة.

"بدأ الششتري حياته تاجرا متجولا، و رحل إلى بلاد عدة في الأندلس و مرّاكش قبل أن يدخل إلى الطريقة الصوفية، وفي إحدى رحلاته إلى بجاية حضر إلى حلقة المدينية، أتباع أبي مدين الصوفي المشهور و هناك لزم مجلس القاضي محي الدين بن سراقة، أحد تلاميذ السهروردي صاحب "عوارف المعارف" و أخذ عنه التصوف وقد أثرت المدينية على الششتري في بدء حياته الصوفية أثرا كبيرا وقد عبر عن هذا في مواضع من شعره."[4]

وقد تنبّه المؤرخون إلى أثر المدينية في فكر الششتري وأصبحت واضحة جلية لدرجة أنه أصبح يكنّى المديني، كما أن هناك تشابها كبيرا بين شعر الششتري وأبي مدين، ولهذا اختلف على المؤرخين نسب بعض الموشحات والأزجال وصحة سندها لأبي مدين أم أبي الحسن الششتري، و قد تغيرت طريقة أبي الحسن الششتري الصوفية، حيث كانت له مقابلة مع ابن سبعين "في زيارته لبجاية سنة 1248م حيث أخذ الششتري بعظمة بن سبعين وافتتن به، وإن كان الششتري دونه في السن ، وقد دعاه ابن سبعين إليه بكلمات صوفية رهيبة جعلت الششتري ينجذب إلى « مغناطيس النفوس و أكسير الذوات» كما عبّر عنه في إحدى أشعاره، بل ويدعو نفسه "عبد ابن سبعين"، صاح فيه ابن سبعين قائلا: إن كنت تريد الجنة فاذهب إلى أبي مدين، وان كنت تريد رب الجنة فهلمّ إليّ» وقد تبع الششتري الشيخ وفنى فيه الفناء الكامل "[5] .

كما تعدّدت رحلات أبي الحسن الششتري عبر العديد من البلدان والمناطق بحثا عن العلم والمعرفة الصوفية، وتجول في العديد من الزوايا"، ومن الصعوبة بمكان تحديد هذه الرحلات غير أنه من الثابت أنّه زار مكناس وفاس كما زار قابس وعاش في رباطها مدة من الزمن، وقابل هناك الصوفيين

---

[1] المرجع السابق ، ص7
[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[4] المرجع السابق ، ص 8.
[5] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

المشهورين أبا إسحاق الورقاني وعبد الله الصنهاجي، ثم ذهب إلى ملقا ومنها إلى طرابلس، حيث عاش مدة فيها، وقد أدهش الششتري أهل طرابلس بعلمه الواسع الفقه والسنة فعرضوا عليه قضاء البلدة فأبى، فاستحمقوه ونسبوه إلى الجنون، فمضى الرجل إلى السوق، وفي صورة ملامي بدأ ينشد قصيدته الرائعة :

رضي المتيّم في الهوى بجنونه   خلوه يفني عمره بفنونه"[1]

وهذا مطلع لموشّح مشهور له ولحد اليوم مازلت بعض الفرق الموسيقية المختصة في السماع الصوفي تغنيه وتنشده في المحافل والمناسبات وتمتع بها آذان الجماهير ورواد السماع الصوفي.

"وقضى الششتري الفترة الأخيرة من حياته متنقلا بين سواحل الشام ومصر وقد عاش فترة من الزمن في رباط القلندرية في دمشق ومن المرجح أنه شارك في الحرب ضد الصليبيين.

وقد مرض الششتري في رحلته الأخيرة إلى مصر واشتدت علة مرضه بالقرب من دمياط في مكان يقال له الطينة، وقد سأل الششتري أتباعه عن اسم المكان فلما قيل له: الطينية"، بلفظ عبارته المشهورة«حنت الطينة إلى الطينة» ولما توفي حمله الفقراء على أعناقهم إلى دمياط حيث دفن فيها"[2] .

3 ـ موشحات و أزجال الششتري الصوفية :

"إذا كان الزهد موضوعا تقليديا شأنه شأن المواضيع الأخرى في الأشعار، فإن المتصوفة ذهبوا بالتصوف إلى حد المبالغة، حتى ليظن من يتقصّى أشعارهم أنهم يتغزّلون إن لم يراع طريقة التأويل في فلسفتهم" [3] ومنه يستطيع القارئ فكّ شفرات ورموز النص الصوفي، ولعلّ هاته الصبغة الرمزية المكثّفة هي من سمات النص الصوفي ومن خصائص اللغة الشعرية الصوفية، "وقد غزا الزجل ميدان التصوف لأول مرة في عصر الموحدين، واقترن إسم الششتري بالموشحات والأزجال الصوفية، فكان كما يقول ماسينون: «الناقل الحقيقي للزجل من الموضوعات الدنيوية الحسية كالعشق الحسني، والغزل في الصبيان إلى جو سام، هو تمجيد الله والهيام في حبه»[4].

إن الششتري استطاع أن يوظف هاته التعابير الحسيّة وهاته اللغة الزجلية العامية في أغراضه وأبعاده الصوفية، ونرى بأنّ لجوء الششتري إلى الزجل هو بحث عن عالم لغوي آخر يتمرّد فيه الششتري عن كل ما هو معروف و متوارث.

---

[1] المرجع السابق ، ص 10
[2] المرجع نفسه ، ص 12
[3] محمد عباسة ، الموشحات والأزجال وأثرها في شعراء التروبادور ، ص 152
[4] فوزي عيسى ، الموشحات والأزجال في عصر الموحدين ، ص 168.

إن الزجل الصوفي إذا هو ثورة على النمطية السابقة في القصائد العليلة الصوفية "ويعتبر الششتري هو أستاذ الزجل الصوفي وإمامه المنفرد بالإبداع فيه بغير منازع فقد أخضعه لآرائه وأفكاره وعبر به أدق تعبير عن أعمق المعاني الصوفية، وصوّر فيه مراحل تطوره الروحي، ونزل إلى العامة في الأسواق والطرقات فتداولوه فيما بينهم وأنشدوه في حلقاتهم"[1].

"ولم يختلف الششتري عن ابن قزمان في تحديه الفقيه في عشق الملاح وشرب الخمر إلاّ في القصد، إذ أن الأول كان يجنح إلى الخلاعة ويهوى المجون والثاني كان يناجي الله ويدعو إلى التوحيد"[2] واستطاع الششتري أن ينقل هته الصورة الماجنة ويفرغها من محتواها الدلالي السلبي وأن يشحنها بشحنات دلالية جديدة تستمد نفسها من الروحانية الصوفية وتجدد معانيها من خلال تصوّراته الصوفية المختلفة وبهذا تغيّرت صورة الخمر واللهو عند المتصوفة وخاصة الششتري إلى صورة الاتحاد والتواصل والفناء في حب الله تعالى والسعي الجاد في التقرب منه والوقوف أمام حضرته الربانية، وقد ترى في الزجل "صورة واقعية لحياة الششتري المتصوف الفقير الذي هجر أهله، وضحّى بأمواله وساح في الأرض هائما في حبّ الله تعالى، يفترش الأرض ويتلحّف السماء ويتبلّغ بأقل القليل و بيديه آلته الموسيقية التي يغنّي بها أزجاله"[3]

"ولقد أراد الششتري أن ينفذ بأزجاله إلى وجدان الناس وأن يجذبهم إلى مذهبه وعقيدته في التصوّف، وتشير الروايات إلى أنه كان يمشي في الأسواق وينتقل من مكان إلى آخر، وحيدا أو مع فريق من الصوفية وبيده آلة الغناء (الششترية) فيغني أزجاله وأشعاره، ووراءه فريق من الصوفية يردّدون الغناء، وقد خصّص الششتري جنبا من أزجاله يدعو فيه الناس إلى التصوّف ولبس الخرقة والانضمام إلى أهل الطريقة ليحظوا بالمعرفة الربانية، ويتذوقوا الخمر الإلهية"[4].

[1] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها
[2] المرجع السابق ، الصفحة نفسها
[3] فوزي سعد عيسى ، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين ، ص 170
[4] المرجع نفسه ، ص 171.

الفصل الأول

أثر القرآن الكريم
في إيقاع الموشح
عند الششتري

المبحث الأول

أثر الفاصلة القرآنية في إيقاع الموشح الصوفي :

- **مفهوم الفاصلة القرآنية .**
- **أثر الفاصلة القرآنية في روي موشحات الششتري**
- **أثر تغير الفواصل القرآنية في قافية الموشح الصوفي .**

الفصل الأول : أثر القرآن الكريم في إيقاع الموشّح عند الششتري

المبحث الأول : أثر الفاصلة القرآنية في إيقاع الموشحات :

أولاً : مفهوم الفاصلة القرآنية :

أ. لغة : جاء في لسان العرب لابن منظور " فصل الليث ، الفصل بون مابين الشيئين ، والفصل من الجسد : موضع المفصل ، وبين كل فصلين وصلٌ ، وأنشد يقول :

وصلاً وفصْلاً وتجميعا ومفترقا فتقا و رتقا وتأليفا لإنسانِ . "[1]

يبيّن ابن منظور الفصل هو معنى مقابل للوصل أي بأنّه كل شي ينتج من خلال البون ، لهذا يقال المفصل لأنه نتيجة ابتعاد شيئين بواسطة شيء آخر . ويضيف ابن منظور أيضا " والفاصلة : الخرزة التي تفصل الخرزتين في النظام ، وقد فصّل النظم ، وعقدٌ مفصَّلٌ ، أي جعل بين كلّ لؤلؤتين خرزة "[2] . فالخرزة هي التي تقوم بعملية الفصل ، إذ أنها تفصل بين جمع لؤلؤتين في العقد ، وعليه فإن الفصل هو وجود شيء مختلف داخل نظام معيّن يغيّر من تنظيمه وترتيبه ، كما يربط ابن منظور الفصل بالكلام فيقول: " والفصلُ هو القضاء بين الحق والباطل ، واسم ذلك القضاء الذي يفصل بينهما : فيصلٌ ، وهو قضاء فيصل وفاصلٌ ، ...... و قول فصلٌ : حقٌ ليس بباطل ، وفي التنزيل العزيز : (إنه لقول فصل) وفي صفة كلام سيّدنا محمد صلى الله عليه وسلّم ، فصلٌ لا نزرٌ ولا هذرٌ ، أي بيّنٌ ظاهرٌ يفصِلُ بين الحق والباطل ."[3]

ب ـ اصطلاحا :

عند القدامى : يعرفها الزركشي بأنها " كلمة آخر الآية : كقافية الشعر وقرينة السجع "[4] ، يعني هذا أن الفاصلة متعلّقة بالكلمة الأخيرة في كل آية قرآنية، فهي تقوم بدور القافية في الشعر ودور السجع في النثر حيث تفصل الكلام والخطاب المرسل بكلماتها المتماثلة من الناحية النغمية ، ويضيف الزركشي قول القاضي أبي بكر: " الفواصل حروف متشاكلة في المقاطع ، يقع بها إفهام المعاني "[5] حيث يكون لهاته الحروف المتشاكلة دور الفصل في الكلام لتوضيح المعنى المطروح في الخطاب و إصابة المغزى منه ، إضافة لهذا لها دور في تشكيل الملمح الجمالي

---

[1] . ابن منظور ، لسان العرب ، ص 3422 .

[2] . المصدر نفسه ، ص نفسها .

[3] . المصدر نفسه ، ص نفسها .

[4] . الزركشي . البرهان في علوم القرآن ، تح : أبو الفضل الدمياطي، دار الحديث ، القاهرة، 2006 .ص 50 .

[5] . المصدر نفسه . ص نفسها

للكلام ، إذ يضفي ذلك التناغم بين عدد الحروف والكلمات المتماثلة إلى خلق جمالية داخل الخطاب و " تقع الفاصلة عند الاستراحة في الخطاب ، لتحسين الكلام بها ، وهي الطريقة التي يباين القرآن بها سائر الكلام ، وتسمىّ فواصل لأنه ينفصل عندها الكلامان ، وذلك أن آخر الآية فصل بينها وبين ما بعدها "[1] .

ويعرفها الـداني " الفاصلة هي الكلام التام المنفصل مما بعده ، والكلام التام قد يكون رأس آية وكذلك الفواصل قد يكـنّ رؤوس آي وغيرها ، فكـلّ رأس آية فاصلة وليسـت كلّ فاصلة رأس آية ، فالفاصلة تعمّ النوعين وتجمع ال ضربين " [2] ، وهنا يوضح الداني الدور الأساسي للفاصلة في الكلام إذ تأكّده وتوضحه و تبرز فيها ثقل معنى الكلام الذي قبلها وتستشرف سياق كلام بعدها ، وقد لا تكون في كل الأحيان رأس الآية القرآنية فأحيانا تكون غير ذلك .

أما الباقلاني فيذكر أنّ " الفواصل تقع على حروف متجانسة كما قد تقع على حروف متقاربة ، ولا تحتمل القوافي ما تحتمل الفواصل "[3] وعليه يوسع مجال التجانس والانسجام للفواصل حيث تكون الوقعة الصوتية أو المعنوية موافقة لأختها من حيث التقارب أو التطابق ، لهذا كان القرآن مختلف الفواصل وثرّي الروي ومتنوّع في حروف وقفه ، وهذا ما لا يوجد في الشعر إذ " خصّت فواصل الشعر باسم القوافي ، لأن الشاعر يقفوها ، أي يتبعها في شعره ، لا يخرج عنها وهي في الحقيقة فاصلة ، لأنها تفصل الكلام ، فالقافية أخصّ في الاصطلاح " [4]

ـ عند المحدثين :

يقول الرافعي: " وما هذه الفواصل التي تنتهي بها الآيات ، إلاّ صور تامة للأبعاد التي تنهي بها جمل الموسيقى ، وهي متفقة مع آياتها في قرار الصوت اتفاقا عجيبا " [5] ، فهو يعتبر أن الفاصلة إحدى أضرب موسيقى القرآن الكريم إذ يعرض لأثرها في تحديد مدى الجمل الموسيقية التي يضفيها الكلام ،وتأتي الفاصلة كمنتهى لتلك الجملة لتنتقل إلى جملة أخرى ، فالرافعي يرى فيها بُعدا إعجازيا في تكوين نغمات مختلفة عن نغم الكلام العربي ، وهو ما يعتبره من خصائص الإعجاز القرآني، إذ يقول: " وهذه هي طريقة الاستهواء الصوتي في اللغة ، وأثرها طبيعي في كل نفس فهي تشبه في القرآن الكريم أن تكون صوت إعجازه الذي يخاطب به كلّ نفس تفهمه ، ثم لا يجد من النفوس على أيّ حال إلاّ الإقرار والاستجابة " [6] .

ويعرّفها الدكتور أحمد بدوي بأنها " تلك الكلمة التي تختم بها الآية من القرآن ، ولعلها مأخوذة من قوله سبحانه وتعالى: ﴿**كتاب فُصّلَت آياته قرآنا عربيا لقوم يعقلون**﴾ " وربما سميت بذلك لأن بها يتمّ بيان المعنى ، ويزداد

---

[1]. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[2]. الداني ، البيان في عدّ آي القرآن ، تح : غانم قدوري الحمد، دار المعارف ، مصر ، دت ، ص 126 .

[3]. الباقلاني ، إعجاز القرآن ، ص 271

[4]. الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص 53 .

[5]. الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص 150 .

[6] ـ المرجع نفسه، ص نفسها .

وضوحه جلاءً و قوةً، وهذا لأنّ التفصيل فيه توضيح وجلاء وبيان "[1] ، وهنا يشير إلى وظيفة الفصل في الكلام التي تحقّق التوضيح والجلاء ، لهذا كانت الفاصلة مميّزة في النسيج القرآني لتوضيح المعنى وتبيان أثره عند المتلقي ، ويضيف أحمد بدوي أنّ " مكانة الفاصلة في الآية مكانة القافية من البيت إذ تصبح الآية لبنة متميّزة في بناء هيكل السورة "[2] فهو ينوّه هنا بإيقاعية الفاصلة ووظيفتها في ضبط هندسة الآية القرآنية كما تضبط القافية شكل البيت وهيكله ، ويشير إلى فطرية الموسيقى التي تحتويها الفاصلة ، ذلك ما يبدو في حروف المدّ إضافة لحرفي الميم والنون ،وهي حروف موحية بنغم طبيعي متداول في كلّ تشكيل موسيقي، يقول : " وتنزل الفاصلة من آيتها ، تكتمل من معناها ويتمّ بها النغم الموسيقي للآية، فنراها أكثر ما تنتهي بالنون و الميم و حروف المدّ ، وتلك هي الحروف الطبيعية في الموسيقي نفسها "[3] .

و عند الدكتور محمد الحسناوي " الفاصلة هي كلمة آخر الآية كقافية الشعر وسجعة النثر ، والتفصيل . توافق أواخر الآي في حروف الروي أو في الوزن مما يقتضيه المعنى و تستريح إليه النفوس "[4] و عليه نلحظ أن تعريف محمد الحسناوي جامع ومانع لكلّ التعريفات السابقة للفاصلة القرآنية من قدماء الدارسين للقرآن ومحدثيهم . إذ شخّص جوهر الائتلاف بينهم في كون الفاصلة هي ما تتوافق فيه أواخر الآيات على مستويات مختلفة منها الروي والوزن و مقتضيات المعنى .

ج . **بين الفاصلة والقافية و السجع :**

القافية في الشعر هي" الحروف التي تبدأ بمتحرّك قبل أوّل ساكنين في آخر البيت الشعري "[5] ومن ثمّ قد تكون تكون القافية كلمة كما في قول امرئ القيس :

"ففاضت دموع العين منّي صبابة   على النّحر حتى بلّ دمعي محملي "[6]

القافية هنا (محملي) ، كما تأتي بعض كلمة كقول لبيد بن ربيعة العامري :

"فوقفت أسألها وكيف سؤالنا   صمّا خوالد ما يبين كلامُها "[7]

القافية في هذا البيت (لامُها) ، وقد تكون القافية كلمة وبعض كلمة كقول النابغة الذبياني :

"وقفت فيها أصيلا كي أسائلها   عيّت جوابا وما بالربع من أحدِ "[8]

---

[1] . أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، ص 64 .

. المرجع نفسه، ص نفسها. [2]

[3]. المرجع نفسه، ص 65.

. محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن الكريم، دار عمار، ط 2، عمان . الأردن، 2000، ص 29 . [4]

3 . كمال الدين عبد الغني مرسي، فواصل الآيات القرآنية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1، ص 12 .

. امرئ قيس نقلا عن يحي شامي، شرح المعلّقات العشر، دار الفكر العربي، بيروت،ط2، 1994، ص 15 . [6]

[7]. المرجع نفسه، ص 105 .

[8]. المرجع نفسه، ص 128 .

القافية إذن هي مرتبطة بعدد من الحركات والسواكن التي تحدّد في آخر البيت الشعري والفاصلة القرآنية تشترك معها في تموقعها هي الأخرى في آخر الآية لكن دون أن تـراعي الحركة والسكون لأن النص القرآني لا ينتظم داخل نظام العروض الشعري ولا أوزان القصائد العربية المعروفة ,وإن بدا انتظامه أحيانا في بعض الآيات القرآنية التي جاءت موزونة على احدى بحور الشعر الخليلية ، وقد وضع لها علماء القرآن تبريراتها الموضوعية ، وانتبهوا لوجودها كظاهرة تميّزت بها بعض الآيات القرآنية ، لكن الواضح ما جاء في مضمون القرآن أنه ليس بشعر و قد جاء كمعجزة لبلاغة الشعر الموسيقية والدلالية ، ويشير لذلك الباقلاني في قوله : " إن البيت الواحد وما كان على وزنه لا يكون شعراً ، وأقلّ الشعر بيتان فصاعداً ،وإلى ذلك ذهب أكثر أهل صناعة العربية من أهل الإسلام ، وقالوا : إنّ ما كان على وزن بيتين إلاّ أنه يختلف وزنهما أو قافيتهما ليس بشعر "[1]

و السجع " هو مولاة الكلام على وزن واحد ، وقال ابن دريد : سجعت الحمامة . معناه . ردّدت صوتها "[2] و حسب السيوطي في الاتقان أنه " لا يجوز استعمال السجع في القرآن ، لأنّ أصله من سجع الطير، فشرّف فشرّف القرآن أن يستعار لشيء منه لفظ أصله مهمل ولأجل تشريفه عن مشاركة غيره من الكلام الحادث في وصفه بذلك، ولأن القرآن من صفاته تعالى، فلا يجوز وصفه بصفة لم يرد الإذن بها " [3] ، وتشترك الفاصلة مع السجع في تماثلات الحرف الأخير (الروي) أو في التغير أحيانا للحروف التي تتكرّر في التراكيب الجملية المتتالية، لكن عدّ الكثير من العلماء أنّ الفاصلة في القرآن بلاغة و إعجاز، لكن السجع في الكلام عيب، ويبيّن ذلك الرماني في إعجاز القرآن فيقول : " وذلك أن الفواصل تابعة للمعاني وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها، وهو قلب توجيه الحكمة في الدلالة إذ كان الغرض هو الإبانة عن المعاني التي الحاجة إليها ماسة، فإذا كانت المشاكلة واصلة إليه فهو بلاغة، وإذا كانت المشاكلة على خلاف ذلك فهو عيب ولُكنة، لأنه تكلّف من غير الوجه الذي توجبه الحكمة " [4] .

وقد ذهب الكثير من المحدثين من بينهم الدكتور حسن نصّار لدراسة السجع كظاهرة شعرية وخاصية من خصائص الشعر لما في ذلك مراعاة لتكرار الحرف الأخير والكلمة المتماثلة في أواخر الجمل داخل البناء النثري و قد أدى تصوّرهم إلى " تحليل السجع بوصفه نوعا من التعبير الشعري الذي يعوّل على الكلمات بدلا من المقاطع ، ومثل هذا الوعي يظهرنا على ما في السجع من تفاعل مركب بين الأوزان والقوافي والصيغ الصرفية ، وقد قاد هذا الوعي الشاعر أحمد شوقي إلى الإعلان عن أنّ السجع شعر العربية الثاني " [5]، وهذا رأي آخر ربما يرجّح الكفّة إلى وجود الاختلاف الظاهر بين السجع والفاصلة القرآنية ، رغم التماثل والتشابه في ظاهر النص، لكن

---

[1]. الباقلاني، إعجاز القرآن ، ص 53 .

[2]. الزركشي، البرهان في علوم القرآن ، ص 51 .

[3]. السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، مركز الدراسات القرآنية، المملكة العربية السعودية، ج 1، دت ، ص 1787.

[4]. الرماني، إعجاز القرآن . ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، ص 97 .

[5]. حسن نصار، إعجاز القرآن (الفواصل) ، مكتبة مصر، مصر، ط 1، 1999، ص 14.

الفرق يكمن في الوظيفة البلاغية و الإعجازية التي امتازت بها آيات القرآن و الفاصلة القرآنية على وجه الخصوص .

ثانيا : أثر الفاصلة القرآنية في روي الموشحات عند الششتري .

أ ـ الروي في القرآن والشعر :

للروي في قافية الشعر تعريفات كثيرة ومتشعبّة عند علماء العروض منذ الخليل إلى آخر دارس للعروض من الدارسين المحدثين ويرجع ذلك لتشعب علاقة الروي بالحروف الأخرى في الخطاب ، وأبسط تعريف لها في تقديرنا ما جاء به عبد العزيز عتيق في قوله :" الروي هو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة وإليه تنسب "[1] لهذا نجد أغلب القصائد غير المعنونة في الشعر العربي القديم تعنون بحرف رويّها من ذلك ، لامية العرب . معلقة الشنفرى . سميّت باللامية لأن رويّها لام، يقول :

أَقِيـمُوا بَنِي أُمِّــي صُـــدُورَ مَطِيِّكُـمْ فَإِنِّي إلى قَـوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَ أرْحُلُ[2]

و سينيّة البحتري التي رويها حرف السين :

صُنْتُ نَفْسِي عَمّا يُدَنّس نفسي	وَتَرَفّعتُ عن جَدا كلّ جِبْسِ
وَ تَماسَكْتُ حَينُ زَعزَعني الدّهْ	ـرُ التماساً منهُ لتَعسِي، وَنُكسي[3]

وانتبه علماء القرآن إلى الرابط المشترك بين القافية والفاصلة في الحرف البارز والمتكرّر من تواتر الفاصلة القرآنية ، ذلك مما يتشاكل فيه تكرار الروي في آخر البيت الشعري ، ويتضح روي الفاصلة القرآنية في السور التي يتكرّر فيها الحرف الواحد في أواخر الآيات القرآنية، مَثَلُ ذلك ما جاء في سور الإخلاص :

﴿ قل هو الله أحدْ ، الله الصمدْ ، لم يلدْ ولم يولدْ، ولم يكن له كفؤا أحدْ ﴾[4]

ويُعتبر الرمّاني أول من قسّم الفواصل القرآنية بحسب روّيها و قسّم الروي إلى حروف متجانسة وحروف متقاربة ، فيقول :" والفواصل على وجهين : أحدهما على الحروف المتجانسة والآخر على الحروف المتقاربة ، فالحروف المتجانسة كقوله تعالى :﴿ **طه ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى ، إلاّ تذكرة لمن يخشى** ﴾ وكقوله: ﴿

---

1. عبد العزيز عتيق ، العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، ط1987،1،ص 136 .
2. الشنفرى ، الديوان ، تح طلال حرب، دار صادر، بيروت ،ط1، 1996، ص 55.
3. البحتري، الديوان ، تح حسن كامل الصيرفي ،دار المعارف، مصر، ط3 ، ص 470 .
4. سورة الصمد ، الآية (1. 2. 3. 4) .

و الطور ، و كتاب مسطور ﴾ ، وأما الحروف المتقاربة فكالميم والنون في قوله تعالى: ﴿ **الرحمان الرحيم ، ملك يوم الدين** ﴾ ."[1]

والمتأمل في فواصل النص القرآني يجد أن حضور التكرار في الروي الواحد وظهوره في الخطاب القرآني يكون في قصار السور وفي السور المكية أيضا كما أشار إليها حسن نصّار و رأى " أن السور المكية لما كانت أقدم من المدنية وكان موقف النبي فيها موقف الداعية والمتحمّس لمبدأ روحي ، يرى من الواجب إعلانه والجهاد في سبيله، كانت هاته السور ـ في أكثر مواقفها ـ أنزع إلى الاتقاد الخطابي وأشدّ انقضاضا على المقاومين، فهي غالبا حملات نارية يجري الكلام فيها بفقرات قصيرة ورنانة "[2] ويكثر في هاته الفقرات السجع وتكرار الروي الذي يؤدي دوره الهام في ايضاح وتقوية المعنى وتوكيده في الخطاب .

ب ـ أثر الروي المتجانس في موشح الششتري :

ما سبق وأن ذكرناه عن مفهوم الروي المتجانس في الفاصلة القرآنية نلحظ تأثيره في النص الصوفي الذي هو صدد دراستنا في هذا البحث، ورأينا هذا الأثر في موشحات أبي الحسن الششتري بشكل يبيّن لنا حضور أسلوب النص القرآني في الموشحات الصوفية ، من ذلك ما نلاحظه في التأثر بفاصلة سورة الإخلاص في أحد موشحاته إذ يقول :

" تطلب الفرَدْ   في الوجود وتتعدَّدْ   ثمّ لس تجِدْ ◄ الطالع

والفرد على التمييز   ينبني حقيق

وعلى ثبوت الحال   و الله يا صديق

فادع القيود للغير   إنّ ذا طليق

نهدي من قصَدْ   إلى رؤية الباري   الفرد الصمَدْ "[3] ◄ القفل

المتأمل لهذا الموشح يجد حضور روي فاصلة سورة الإخلاص، وهي الدال الساكنة المسبوقة بحرف متحرّك بفتحة، و جعل هذا الحرف المستوحى من سورة الإخلاص في المطلع والرجعة أي في كل تناوبات الأدوار بموشحه،و ذلك مناسب لتكراره في كل دور من الأدوار ، ويبقى صوت الدال الساكن ظاهرا في كلّ مرّة معبّرا عن الحضور الإلهي الذي يسعى إليه هذا الصوفي العاشق في حالته المخضبّة بحبّه عزّ وجل، وسورة الاخلاص عند أغلب المتصوّفة هي النسب الذي انتسب به الله سبحانه وتعالى، وهي سورة تعدل ثلث القرآن، جاءت كلّها في وحدانيته تعالى وتوحيده ، " ولما قالت اليهود لمحمّد صلى الله عليه وسلّم : انسب لنا ربّك ، ما نسب الحق نفسه فيما أوحى إليه به إلاّ لنفسه، وتبرّأ أن يكون النسب له نسب من غيره ،فأنزل عليه سورة الإخلاص نسبا له "[4] لذلك نجد حضور

---

[1]. الرماني، إعجاز القرآن، ص 98 .

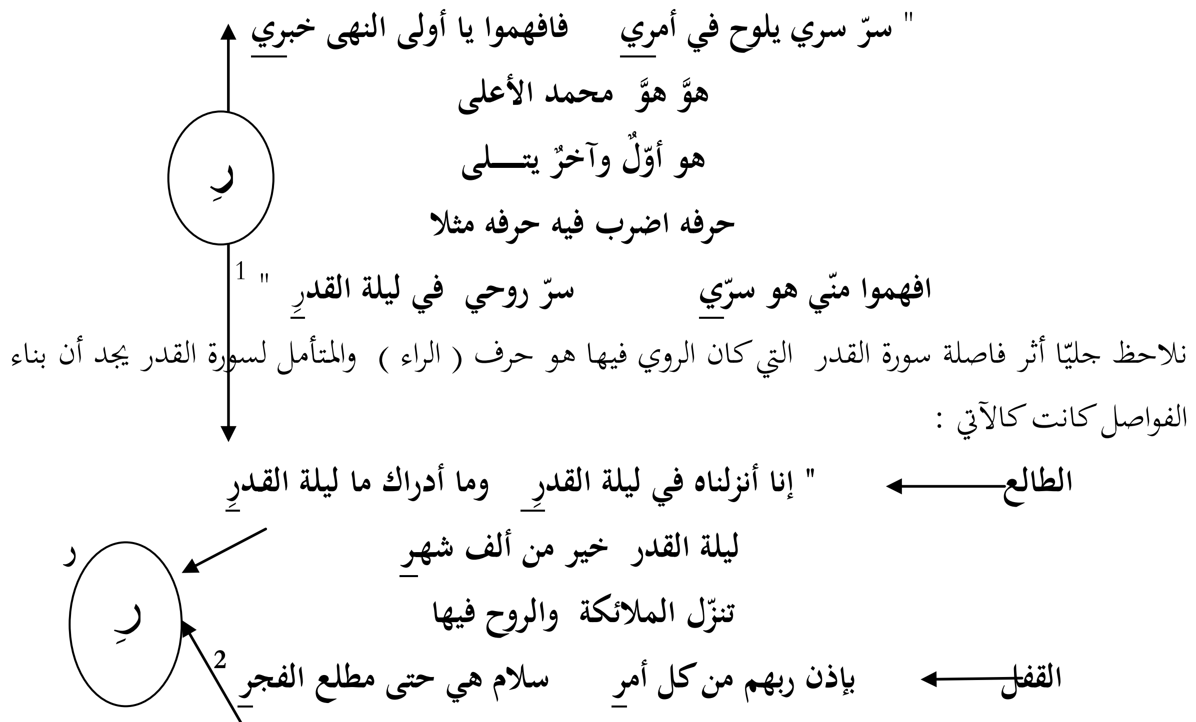
[2]. حسن نصّار، إعجاز القرآن (الفواصل) ، ص 135 .

[3]. الششتري ، الديوان ، ص 127 .

[4]. ابن عربي ، رحمة من الرحمان في تفسير وإشارات القرآن، تح محمود محمود الغراب، مطبعة نضر، مصر ،ج4، 1987، ص 552.

فاصلة سورة الإخلاص كمعبّر عن الحقيقة التي يقرّ بها الشاعر في وحدانية الله تعالى إذ جاءت كلّها في مطالع الموشح وختماته المناسبة لموضوع الموشح الذي كان تسبيحا لله تعالى و اقرارا بتوحيده .

وبنفس الاشتغال في الروي على موضوع الوحدانية للمولى تعالى نجد ذلك في نموذج آخر إذ يقول :



" سرّ سري يلوح في أمري   فافهموا يا أولى النهى خبري

هوَّ هوَّ محمد الأعلى

هو أوّلٌ وآخرٌ يتـــلى

حرفه اضرب فيه حرفه مثلا

افهموا منّي هو سرّي   سرّ روحي في ليلة القدرِ " [1]

نلاحظ جليّا أثر فاصلة سورة القدر التي كان الروي فيها هو حرف (الراء) والمتأمل لسورة القدر يجد أن بناء الفواصل كانت كالآتي :

الطالع ← " إنا أنزلناه في ليلة القدرِ   وما أدراك ما ليلة القدرِ

ليلة القدر خير من ألف شهرِ

تنزّل الملائكة والروح فيها

القفل ← بإذن ربهم من كل أمرِ   سلام هي حتى مطلع الفجرِ [2]

الشاعر هنا يستحضر حرف الراء في الطالع والختمة في موشحه الذي يكشف فيه سرّ عشقه للمولى، ويحاول أن يماثل مثابرته للوصول إلى برزخ الحق و الفناء في عشق المولى تعالى في خلوته كليلة القدر التي كان فيها النبي صلى الله عليه وسلّم في غار حراء يتأمّل أسرار الكون وينعزل عن الناس للتفرّغ إلى ما يخالجه من شغف تجاه معرفة ربّه ، والشاعر يشير في الدور الذي بين المطلع والختمة إلى صاحب الرسالة الذي نقل له الحقيقة وكشف له سر الحق نجد ذلك في قوله " هو محمّد الأعلى " وفي حالته هاته يستحضر لحظة نزول القرآن وبيان الحق للبشرية جمعاء لذلك كان صوت سورة القدر يتكرّر هو الروي الأساسي في قافية الموشّح لأن الحالة التي تسكنه اصطبغت بروح سورة القدر وجاءت الموشحة تحمل ذلك الحس الإيقاعي في رويّ فاصلة آياتها القرآنية .

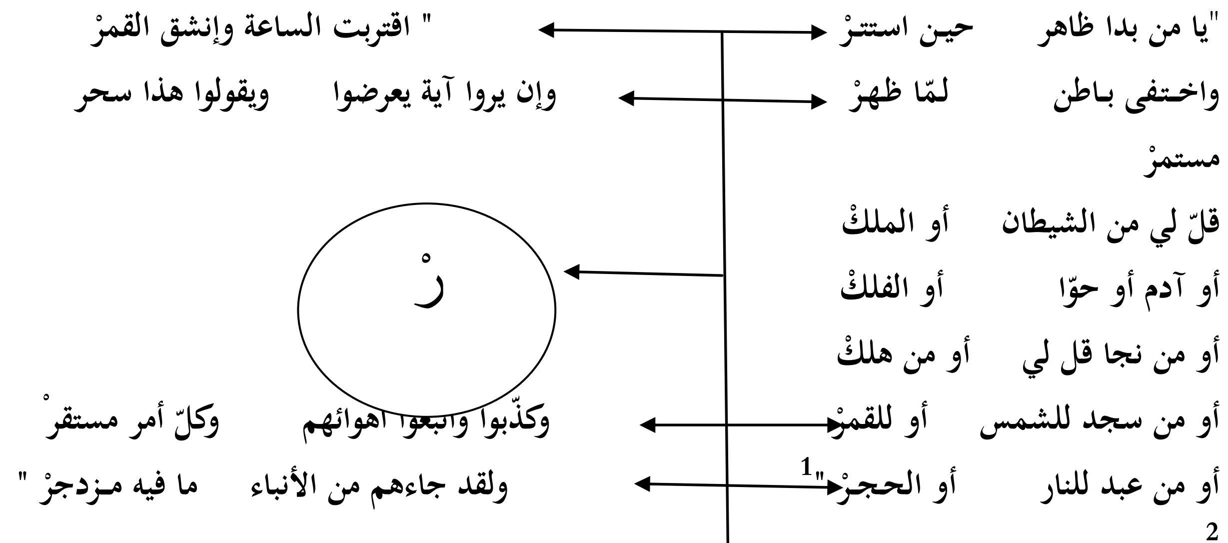
---

[1] الششتري ، الديوان ، ص 159 .

[2] سورة القدر ، الآيات (1. 2. 3. 4) .

و الشاعر عند اعتماده على الروي الأساسي في فاصلة سورتي الاخلاص والقدر في بناء قافية موشحاته يشير لنا لتلك اللحظة التي تذوب روحه بذكره عزّ وجل، فلا يجد من صور الإيقاع ما يعبّر عن تلك اللحظة إلاّ صوت الحق الذي جاء في النص القرآني؛ و فواصل القرآن من ايقاع كفواصل الإخلاص والقدر .

وفي موشّح آخر نجد أثرا آخر للروي المتجانس في قافيته، وذلك في قوله :



في هذا الموشح أثر واضح لفاصلة سورة القمر التي جاءت بالراء الساكنة . والمتأمل لموشح الشىشتري ذلك ، يجد هذا النفس الايقاعي المستوحى من سورة القمر مركّزا أيضا على المطلع والخرجة ، وكأنّه يريد أن يعبّر في كل استدعاءاته عن الصورة الواضحة للمحبوب (الله) و يجعله يتكّرر في كل تغيّر لأدواره ويرجع بذلك الصوت القرآني في خرجاته ليحيل على دورانية الحالة الروحية التي تسكنه، وليعرج من خلال اللغة إلى مقام الحق طلبا في القرب إلى المولى عزّ و جلّ ، وبوحه الشعري هذا إنما هو كشف لحالة الاتحاد التي وصلها الشاعر فيأخذ من الإيقاع القرآني خصائصه التي تعبّر عن أثره في السماع لنداء الحق تعالى،"ويقترن السماع بالأمر ويتحد اتحادا صوفيا ، فالآمر هو الله الفرد والمأمور هو الصوفي المفرد، الذي حققت له الوقفة ضمير المخاطب بالمفرد الذي بلغ ذروة الاستئناس بالحق وتخلّص مما سواه وتطلّع بسماعه وإنصاته إلى ما تنطق به الحضرة الإلهية " [3]

ج ـ أثر الروي المتقارب في موشح الشىشتري :

إن فلسفة الإيقاع التي اعتمدها الوشّاحون كانت أساسا تنطلق من فكرة مشابهة للروي المتقارب في بداية تأسيسها ، إذ راهن الشاعر على تجاور وتماثل أصوات القوافي ورويّها ليتم توزيع ذلك بحسب ما تقتضيه النظرية الغنائية في الموشحات الأندلسية ، فالغنائية هي أساس الاختلاف والتغيير في الأصوات اعتمادا على ظواهر مرتبطة بالإيقاع الداخلي في النص وخاصة نظام التقفية، والملاحظ للنص القرآني يجد حضور هاته الظاهرة بكثرة في روي

---

1. المرجع السابق، ص 135.
2. سورة القمر، الآيات (1 . 2 . 3 . 4) .
3. محمد بنعمارة ، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأدبية شركة النشر والمدارس ، الدار البيضاء، دت ،ص 98 .

فواصله ، إذ اعتمد النص القرآني على الروي المتقارب في فواصله بشكل كبير، يرجع ذلك إلى اعجاز النص القرآني الذي راهن على حضور إيقاع مختلف لما عهدته الذائقة العربية وألفته الأذن الجماعية ، وقد نلحظ أثر هذه الظاهرة في موشحات الششتري تأثرا بالقرآن الكريم في الكثير من المواضع ، نذكر منها قوله في الأدوار المتتالية :

" أنت .. إسمع خطابك منك لك يا نديمْ
وإذا راق شرابــك إسق منه السقـيمْ — مْ
يا عذول لا تلمني المـلام مـا يـفيـدْ
دائما تبغي منّي تـرك شيء أريـدْ — دْ
يا فقيه ارو عنّي أنت عندي تجيبْ
لا تكن قطّ تدني من وصال الحبيبْ "[1] — بْ

هنا يتضح الاشتغال على تقنية التقارب في الروي ، إذ اعتمد الششتري على توظيف كل هذه الحروف في قافية الادوار المتتالية، لذلك نجد حتى الحروف تتقارب في المخرج الصوتي مثل الميم والباء وحتى الدال تشترك معهم كونها صوتا مجهورا ، لذلك فهي تساهم في إعطاء نغم آخر مساعد على الحضور الغنائي والسماعي للموشح إضافة إلى خدمة المعنى الذي يشحنها به هذا الشاعر الذي يرى هو وأغلب المتصوّفة أنّ في الحروف أسرارا وأبعادا ما ورائية يوظفها الصوفي كأحد رموز الرؤية الصوفية التي تعتمد رمزية الحرف و فلسفته في النص الصوفي سيما في الحروف التي تكون أساسية في البناء الشعري كحروف القافية وحرف الروي بشكل أخص .

ومما ساعد حضور التقارب في إيقاع هاته الأدوار مجيء الحروف الأخيرة مسبوقة بياء المد وذلك في (نديمْ ، سقيمْ ، يفيدْ ، نريدْ ، نجيبْ ، حبيبْ)، فالياء ساعدت في حضور الوظيفة المشتركة التي تؤديها أصوات كل هاته الحروف المختلفة في خلق مشهد نغمي واحد لا يثير قلق السامع، وهذه هي إحدى مميزات النص القرآني الذي وظّف تغيّر الفواصل كظاهرة أسلوبية خاصة به ومختلفة عن ما عهدته الذائقة الجماعية في الأدب والشعر العربيين، ومثل هذا الاشتغال سابقة لم تألفها الأنماط الفنية المختلفة .وفي نموذج آخر من مدوّنة شاعرنا أبي الحسن ما خصّ به روي أدواره تأثرا بفواصل القرآن وذلك في قوله :

"طيِّبوا المنازل بذكر الحبيبْ
واعمروا المحافل بالـمقـرّبـيـنْ — الدور الأول
وابعثوا الرواحل من الـمغربـيـنْ
والذي حباك بالجاه العظيمْ
واصطفى علاك بالرفع القديـمْ — الدور الثاني
ما خلا هواك في القلب السليـمْ

---

[1]. الششتري ، الديوان ، ص 295 .

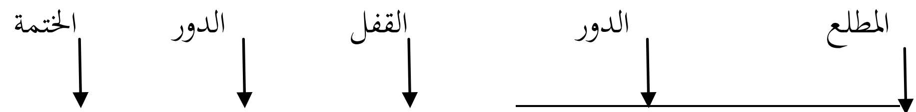
مطلع الكمال   محمّد خير العالمينْ
درّة الجمال   قطب المرسلينْ'} [1] القفل

هذا النموذج يكشف لنا عن خاصية أخرى في موشح الششتري الذي يعتمد فيه توظيف فواصل القرآن في الأدوار ويراهن على تنوّعها وتقاربها من خلال تقنية التبديل التي تعقب كل قفل ، فالمعروف عن الأدوار أنها تتغيّر في شكلها وقوافيها وتختلف عن القافية الأم (قافية المطلع والقفل) ذلك الذي يضمن حضور الروح الغنائية وتكون الموشحة أكثر سماعية من الشعر العمودي القديم ، والمتصوّف يعتمد السماع الذي يراه في الإسلام " علاقة اتصال بين القول الإلهي المعجز بجلال وجمال بيانه ، والقلب البشري الذي هو مضغة مهيأة لإدراك العظمة الإلهية، كي تصفو وترقّ، وتخضع للخالق، وتستقيم لعبادة الله ، وتقوى لتتغلّب على حظوظ الدنيا وإغرائها "[2] ، لذلك نجد في النماذج السابقة حضور هذا الانصات لصوت الحق تعالى ويظهر في أول وحدات اللغة الدالة (الحرف) إذ ينجم عن هذا الاتحاد الروحي اتحاد في البوح المصاحب لتلك الحالة فيأخذ من خصائص النص القرآني، لأن كلام الله وحبّه يغمران روحه وجسده ولسانه، فهو بموشّحه ذلك يكون لسان حال المقام الذي يحياه ويعيشه .

وقد يسوقنا التأمل إلى اعتماد الششتري على فواصل القرآن في روي موشحاته إلى إشارات عدّة نذكر منها :

ـ الأثر القرآني يكون في الروي أي الحرف البارز و المتكّرر في المطالع والأدوار ، و هو آخر صوت يصدره هذا الصوفي من نَفَس بوحه ذلك، ليصل في ذلك المقام إلى "تلاشي عالم الناسوت وفنائه وغيابه بالكلية تواصلا مع الحق سبحانه وتعالى فلا وجود لوجه الحقيقة إلاّ له " [3] و هذا ما عبّر عنه محي الدين بن عربي ب"وحدة الوجود " ، فالروي إذن هو مشير إلى الحضرة الإلهية وبتنوّعه تزيد الظاهرة السماعية و يعرج هذا الصوفي إلى مقام الفناء فيه عالم اللاهوت .

ـ الأثر القرآني في الروي المتقارب يكون في الأدوار أكثر من المطالع والأقفال ، ذلك لأنها متغيّرة بطبيعتها وبحسب نظرية الموشح في تنوّع القوافي وهذا ما ساعد الموشح على قابلية التأثر بنظام التسجيع القرآني الذي يتعمد في الأساس على اختلاف روي الفواصل ، والانفراد يكون في سور قليلة ، وهذا التأثر يعبّر عن لحظة الذوبان والفناء في العشق الإلهي، فإذا كانت قوافي الأدوار تعبّر عن إيقاع داخلي ثانوي في الموشحات فهي بذلك تؤدي وظيفة التعبير عن الانفعال الذي يسكن وجدان المتصوّف ، هي صوت القلب الفاني في عشق المولى تعالى ، و تغيّرها يشير إلى تغيّرات الحالة الروحية والمقامات التي يعرج إليها هذا الصوفي ،فالثابت هو المحبوب (الله) ، والمتغيّر هو المحب (الشاعر) .



1 . المرجع السابق ، ص 412 .

2. محمد بن عمارة ، الأثر الصوفي في الشعر المعاصر، ص 96 .

3. محمد على كندي ، في لغة القصيدة الصوفية ، ص 59 .

ثابت　　　　متغيّر　　　　ثابت　　　　متغيّر　　　　ثابت

ثالثاً: أثر تغيير الفواصل القرآنية في قافية الموشح :

أ ـ بلاغة التغيير في الفاصلة القرآنية :

من البديهي أنّ القرآن الكريم لم يأت منظوما بفواصل منفردة أو موحدّة إنما عمد إلى تنوّع الفواصل وتغييرها لحكمة جعلت في معاني تلك الفواصل ووظيفتها التي تؤديها في نسيج الآيات القرآنية، "فالعامل الأساسي الذي يقوم عليه قانون (النظام) هو إثارة التوقع وإشباع هذا التوقّع، بعكس العامل الذي ينهض عليه قانون (التغيير) ألا وهو إحداث الصدمة للتوقع عن طريق إحداث المفاجأة السارة ، فإن كان ما يحدث هو ظهور شيء جديد يثير الاهتمام على نحو مؤكد فإن الأثر الذي يتولّد في نفوسنا هو أثر الشيء الطريف، أما إذا لم يوجد ما يعوّض هذه الصدمة فحينئذ نحس بما في الموضوع من قبح ونقص "[1] و هذا هو البعد الإعجازي في تغيّر الفاصلة القرآنية، أن يكون التغيير خادما للمعنى الاجمالي في الآيات القرآنية مع ضمان أثر الصدمة في الانسجام مع الايقاع الذي تبنى عليه الفواصل المتماثلة في الخطاب القرآني .

إن المتأمل للقرآن يجد ذلك الثراء في الفواصل وتغييرها موجود بكثرة في السور المكية، وذهب أكثر علماء القرآن إلى أن الأسلوب القصصي في القرآن كان مساعدا على تنويع الفواصل التي تتفاعل هي أيضا مع الأحداث وتأتي مختلفة بحسب الموقف المعبّر عنه في الآية القرآنية، وحسب ما تستدعيه كل آية من وقفة للتأمل والتدبّر في معانيها، ذلك ما أشار إليه أحمد بدوي و علّل التغيّر بأنّ " تلك الآية التي غيّر رويها، كأنما تتطلّب عناية خاصة، تستدعي قدرا كبيرا من الرعاية، تثيره هذه المخالفة لنسق الآيات "[2] ، لهذا يمكننا القول بأن الفاصلة هي جزء من العمل السردي في القص القرآني لأنها أساس في الايقاعية القرآنية التي تعتبر " فاعلية جمالية، من شأنها تحديد البنية الشكلية للسورة ، وذلك من خلال مستواها الخارجي المجسّد في الفواصل، هذا الأخير ليس مجرّد شكل اعتباطي يجاري السورة في مجملها، بل هو تنظيم متوال لعناصر متغيّرة كيفاً في خط واحد، بصرف النظر عن اختلافها الصوتي ، ونجد هذا الايقاع محتضنا السرد في تناسق طردي "[3] .

وقد قسّم علماء القرآن التغيير في الفاصلة إلى :

1. ـ تغيير بالمقاطع .
2. تغيير بغير مقاطع .

ب) أثر التغيير بالمقاطع في موشحات الششتري :

المقصود بالمقطع في هذا الموضع هو مجموعة الآيات المشتركة في الروي ، سواء كان الروي متجانسا أم متقاربا .

---

[1]ـ محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن، ص 206 .

[2]. أحمد بدوي، من بلاغة القرآن الكريم، دار نهضة مصر للتوزيع والنشر، مصر، 2005، ص 247.

[3]. شارف مزاري، جمالية التلقي في القرآن الكريم أدبية الإيقاع الاعجازي نموذجا، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، دمشق ، 2009 ، ص 123 .

والتغيير الذي يطرأ على الفواصل القرآنية يكون تبعا للمقاطع التي تتغيّر جملة واحدة في رويّها، وأوّل نموذج يسترعي الانتباه عدم اقتصار فواصل القرآن الكريم على حروف الروي المتماثلة ، أو ما يشبه وحدة القافية بل تتجاوزها إلى الحروف المتقاربة ، ثم إلى الفواصل المنفردة لإحداث الصدمات السارة " ،[1] يقول الله تعالى :

"يا أيها الإنسان ما غرّك بربّك الكريمْ ← **روي منفرد**

الذي خلقك فسوّاك فعدّلكْ

في أي سورة ما شاء ركّبكْ } المقطع الأول

كلاّ بل تكذبون بالدين

وإنا عليكم لحافظين"[2] } المقطع الثاني

في هذا المثال نجد التغيّر جليا وواضحا في فواصل الآيات المذكورة من سورة الانفطار، والتغيير المقطعي كان على بلفت انتباه المتلقي إلى معنى الآيات المتميّزة برويها الخاص ، ففواصل الياء والنون أو الواو و النون تتماثل مع نفسها و تتقارب مع فواصل الياء والميم ، وهي جميعا تختلف عن فاصلتي الكاف وإن انتظمت على حدّ سواء في الوقوف على السكون .

يشير الدكتور محمد الحسناوي الى أنّ " قانون التغيّر في هذا النص الكريم وأمثاله يستدعي إلى الخاطر عددا من المسائل ، لعلّ أهمها المعركة النقدية التي دارت رحاها في الشعر العربي اليوم حول وحدة القافية و القرآن الكريم مثل أعلى للجمال لا في النثر والشعر ، بل في مناحي الفنون جميعا، و بالتالي إن تنوّع الفواصل ، أو قانون التغيّر فيها يسوّغ نظرية التلوين في قوافي الشعر العربي "[3] و عليه فإن الزاوية التي ننظر من خلالها لتنوّع القوافي في الموشح وزخامة ذلك إنما نستطيع القول أنّ الخطاب القرآني كان مساهما في ذلك ، ويجدر بنا أن نلحظ هذا الأثر في الموشح الصوفي الذي يعتبر نصا أدبيا ذا مرجع ديني بالأساس ، وفي موشحات الششتري نجد هاته الفلسفة التغييرية في نظام قوافي الموشح تعمد إلى توظيف الفاصلة القرآنية والأخذ من خصائصها التغييرية في تعاقب مقاطع الآيات القرآنية ، من ذلك قوله في احدى موشحاته :

"ألفٌ قبلَ لامَينِ و هاءٌ قوّةُ العينِ ← المطلع (فاصلة أصلية) .

ألفٌ هوت الاسمِ

و لامَينِ بلا جِسْمِ } المقطع الأول ← التغيير 1

و هاءٌ آية الرسمِ

تَهجّى سرّ حرفينِ **تجد اسْماً بلا أينِ** ← القفل 1 ← تغيير 2

حروف كلّها تُتلَى

---

[1]. محمد الحسناوي ، الفواصل في القرآن الكريم، ص 206 .

[2]. سورة الإنفطار، الآية (6 . 7 . 8 . 9 . 10) .

[3]ـ محمد الحسناوي ، الفواصل في القرآن الكريم ، ص 207 .

ترى القلب بها يُجلَى المقطع الثاني ← تغيير 3

و يسلا بعد ما يَبلى

و يَدْرَجُ بين كفين برمزين رقيـقيـنِ"[1] ← قفل 2 ← تغيير 4

في هذا النموذج نلمح نظام التغيير القرآني مؤثرا في الموشّح، إذ في المستوى الأول نجد القوافي جاءت متأثرة بالفواصل القرآنية من حيث تموقعها، ومن حيث جرسها الموسيقي الذي اشتغل عليه الخطاب القرآني، ثم نلاحظ قانون التغيير بشكل واضح مع تتبّع نظام الموشح في تغيير القافية من المطلع إلى الدور ثم القفل ، فكل عنصر من هاته العناصر جاء بقافية خاصة ، هذا عامل آخر يبيّن لنا مقصدية محمد الحسناوي بنظام التغيير وأثره في الشعر عموما، ولا نستبعد هذا الرأي في ظل كلامنا عن الصوفية وفلسفتها التمرّدية ، و في الموشحات انعكاس لمظاهر التمرّد وإن بدت في شكلها الإيقاعي إنما حتى على مستوى بنائها العام والمعاني التي تشحّن فيها ، فالمتصوّف ينطلق بالأساس من " تصفية القلب عمّا يكتنف أمثاله من هموم وانشغالات بشرية إلى محاولة التسامي عن كلّ ما ينسب إلى الطبع للتخلّص من العجز البشري المتمثّل في صفاته، ومغالبة النفس توقا إلى السمو الروحي المنشود عن طريق تدبّر الحقائق التي من شأنها أن توصل السالك إلى مبتغاه "[2]، وفي الموشحات يجد هذا الصوفي ما يمكنه أن يشتغل عليه في بوحه ولحظاته الابداعية من فناء في لغة القرآن و أسلوبه بدءًا من بنيته الإيقاعية، ونلحظ هذا في نموذج الششتري السابق وذلك عند تأملنا قوافي الأشطار المتوالية (حرفين ، العين ، يتلى ، يجلى)، فهي مستوحاة من إيقاع القرآن و من خصائصه التي أوضحناها في السابق، كما يجدر الإشارة إلى ذلك التأثر بنظام التغير الذي يطرأ على الأدوار والأقفال، وذلك على اعتبار ما يوازيها في الآيات القرآنية ، هذه التقنية تتكرّر بعد كلّ دور أو قفل ، ذلك ما يمكننا أن نوازيها بمقاطع الآيات المنتظمة داخل قانون التغيير كإحدى أساليب القرآن الإيقاعية .

لا يمكننا أن نغفل في دراستنا لهذا النموذج عن عنصر مهم في قانون التغيير وهو الموضوع أو السياق، هذا الأخير الذي رأينا بأنه أحد العوامل المرتبطة بتغيير الفاصلة في القرآن المكي، سيما وأننا نُرجِع تأثر الوشّاح الصوفي بالسور المكيّة المعجزة في اختلاف فواصلها ، وهذا العامل مؤثر أيضا عند الششتري، فإذا أعدنا قراءة النص وفقا لسياقاته نجد

" ألفٌ قبلَ لامَينِ و هاءٌ قوّةُ العينِ ← (سياق 1)

ألفٌ هوت الاسمِ و لامين بلا جسمِ وهاءٌ آيةُ الرسمِ ← (سياق 2)

تَهجّى سرَّ حرفينِ تجدْ اسْماً بلا أينِ "[3] ← (سياق 3)

} قانون التغيير

---

[1]. الششتري ، الديوان ، 243 .

[2]. محمد علي كندي ، في لغة القصيدة الصوفية ، ص 54 .

[3]. الششتري ، الديوان ، ص 243 .

حسب هذا النموذج نجد أن التغيير في قوافي نص الششتري كان وفقا لتغيير السياق، وهذا مؤشر آخر يحيلنا على التأثر بالقرآن عند الششتري، و حسب ما سبق فقد أشرنا إلى كون الفواصل مرتبطة بالموضوع (القصصي خاصة) أي بمعنى أنها هي أيضا مساهمة في البناء السردي كذلك القوافي عند الششتري مرتبطة بالموضوع وهي مشحونة برمزية مخضبة في تقنية الاشتغال على تغيير حروف القوافي وتوزيعها في البناء الشعري وتفريعاته، و " هذا الإستغراق الرمزي الغنوصي ، يتملّك الصوفي فتغدو كل كلمة، بل كل حرف في باطنه عالما كبيرا ينبض بالحياة "[1] ويرى وراء هاته الحروف أسرار كونية و عوالم روحانيه يفسّرها هذا الصوفي حسب فلسفته الصوفية التي تعمد الرمزية بشكل أساسي، " فالرمز بهذا التفسير، لكن يكون قناعا مصطنعا ، تستتر وراءه المعاني خشية أوغيرة ، ولن يكون أيضا شفرة خاصة فقط ، بل يصبح واقعا يستند إليه الصوفي من أجل استرجاع توازن نفسي، تسترد به القوى والمدركات بعد انفلاتها برهة في غمار التجربة الروحية " [2].

ولو ذهبنا إلى موازنة هاته الفلسفة الرمزية المشحونة في القوافي والحروف في الموشح الصوفي مع سياقات الفاصلة القرآنية ووظيفتها في البناء القصصي في القرآن ، يمكننا من إيجاد أثر آخر في تغيّر الاحداث وعلاقتها بالفاصلة ، إذ تكون الفاصلة متغيّرة نتيجة تغيّر الحدث والمشهد القصصي ،كذلك نظام التغيير في القوافي في للموشّح الصوفي يكون نتاج تغيّر الحالة والحدث الذي يحياه من خلال التجربة الروحية ، فكل قافية تعتبّر محطّة انتهاء حدث وحالة روحية بالنسبة للصوفي وبدء حالة أخرى، فالتغيّر هو أيضا إيقاع روحي يعتمده السالك في رحلته للحضرة الإلهية ، " وبعبارة أخرى ، يخرج الصوفي من قيود العالم ويعرج من مقام إلى مقام يهتك الحجب فتتولّد في النفس حالاتها المتسامية وتجلّياتها المضيئة ، الأمر الذي عبّرت عنه رموز المعراج وصوّرت إطاره وتركيبه والحركة فيه في اتجاهات متنوّعة " [3] فتغيّر القوافي وحروف الروي في الموشّح عامل مساعد على تشفير هذه الرحلة المتعالية للحقيقة، وتعبير ثان عن أثر الثورات الروحانية التي يسلكها السالك للابتعاد عن عالـمه البشري المادي، هاته الثورات الـمتعدّدة تتوحد في حالات روحية و تعرج بالصوفي إلى مقامات متناوبة ذلك ما عبّر عنه نظام التغيير بالمقاطع في فواصل القرآن الكريم ، هي مراحل جزئية لمجموعة ثورات و حركيات تكون الفاصلة أظهرها في الإيقاع القرآني ، و تنعكس في الأثر الصوفي على مستوى حالة التجربة الممارسة في عالم الصوفي الروحاني انطلاقا من نصه الشعري .

ج ـ أثر التغيير بغير مقاطع في موشحات الششتري :

إذا انطلقنا من قانون التغيير الذي تحدثنا عنه في السابق ، على أساس أنه يطرأ على الفواصل القرآنية فتتغيّر بالمقاطع وبحسب السياق المعبّر عنه في الآيات ، كذلك نجد من القسم الثاني في نظام التغيير ، تغير بغير المقاطع ، وذلك يكون على اعتبار اعمق للوظيفة التعبيرية في فواصل القرآن وعلى اعتبار الدلالة الفكرية ونعني بها " الحريّة

[1]. صهيب سعران ،مقدمة في التصوّف ، ص 29 .

[2]. صالح البلداوي، فلسفة التصوّف في الشعر الأندلسي ، ص 121 .

[3]. نذير العظمة ، المعراج والرمز الصوفي قراءة ثانية للتراث ، دار الباحث ، دمشق ، دت ، ص 94 .

" : أي التزام الفواصل المتماثلة بقدر ما هو قيد للمنشئ ، يوحي بالقيد للقارئ، والله تعالى الذي برّأ الوجود من عدم قادر على أن ينزّل القرآن كله من متماثل الفواصل ، كما ورد في عدد من السور، لكنّه لم يشأ ذلك لأسرار يسّر لنا معرفة بعضها، وهذا شأنه ـ جلّ وعلا ـ في كثير من خلقه "[1] .

ومن أمثلة هذا القسم من التغيير في القرآن ما جاء في قوله تعالى ﴿ **وَمِنَ اللَّيْلِ فَسَبِّحْهُ وَأَدْبَارَ السُّجُودِ (40) وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِ الْمُنَادِ مِن مَّكَانٍ قَرِيبٍ (41) يَوْمَ يَسْمَعُونَ الصَّيْحَةَ بِالْحَقِّ ذَلِكَ يَوْمُ الْخُرُوجِ (42) إِنَّا نَحْنُ نُحْيِي وَنُمِيتُ وَإِلَيْنَا المَصِيرُ** (43)﴾ [2] .

في هذه الآيات نلمح تغييرال لم يكن بالمقاطع وإنما بحسب الفاصلة، فكلّ آية أتت بفاصلة مختلفة عن الأخرى و إن اشتركوا في مدّ ما قبل الروي ، لكن المستمع يلحظ هذا التغيير بين حروف الروي المتباعدة ، حرف الدال ، حرف الباء وحرف الجيم وحرف الراء ، كلها حروف متباعدة وغير مشتركة حتى في المخرج الصوتي، لكنّ في النظام الإيقاعي يشكلون بنية إيقاعية متكاملة تكشف مدى الاعجاز القرآني في طرح ظاهرة جديدة ومتميّزة في الفن العربي .

و تبعا لما تحدثنا عليه في السابق عن تأثر الشاعر الصوفي أبي الحسن الششتري بالقرآن الكريم ، نجد الكثير من موشحاته تعتمد هذا القسم من التغيير، إذ في الكثير من أدواره وأقفاله يشتغل الششتري على تمييز الأشطار بقوافي منفردة خاصة إذا كان القفل مركّبا، هذه التقنية مقصودة بشكل يشير إلى أنه أراد أن يبرز لكل شطر معناه ويجبر السامع أو القارئ للاهتمام بذلك البيت ثم أنه يشحن هذا الدور كلّه ترميزا صوفيا ، يوحي في النهاية بأن بناء ذلك الدور على شاكلة قوافي منفردة لانعكاس تام للإيقاع القرآني وتأثره بنظام التغيير الذي يعتمده .

مثل ذلك :

"فأنت المعوّجْ

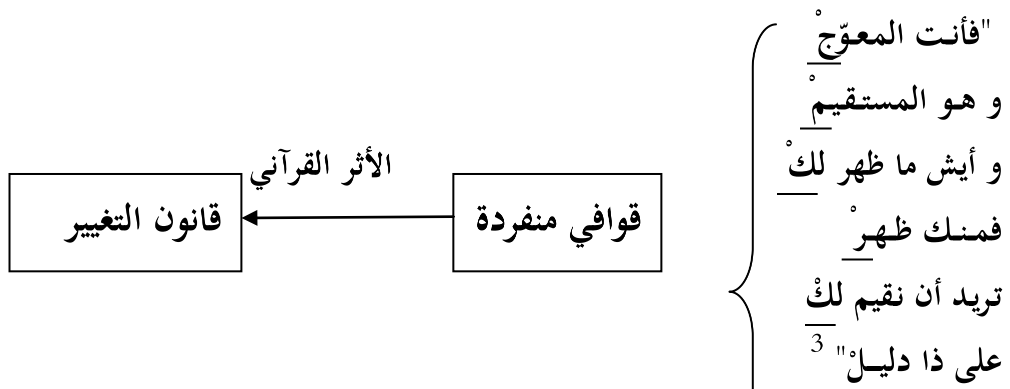
و هو المستقيمْ

و أيش ما ظهر لكْ

فمنـك ظهـرْ

تريد أن نقيم لكْ

على ذا دليـلْ" [3]



في النموذج احتلاف واضح في نهايات أشطار هذا الدور ، ذلك ما يوحي بقصدية الششتري على نهايات الدور بهذا الشكل المختلف في النغمات الصوتية ، فهي بذلك تؤدي دور الكشف عن الفوضى التي تسكن هذا المتصوّف و عن الثورة الروحية التمرّدية التي يعيشها داخل عالمه، محاولا تجاوز واقعه إلى فضاء تنعدم فيه كل المعاني

---

[1]. محمد الحسناوي ، الفاصلة في القرآن الكريم ، ص 222 .

[2]. القرآن الكريم ، سورة قاف (40 . 41 . 42 . 43) .

[3]. الششتري، الديوان ، ص 235 .

سوى معنى الواحد الحق الله سبحانه وتعالى ؛ فالشاعر يعتمد الحضور النغمي و يتعمّد الاختلاف فيه للقضاء على الرتابة التي لا تناسب الواقع السماعي المنشود في التوجّه الصوفي ، ذلك لأن" المتصوّفة اعتبروا السماع من بين أركان تصوّفهم مما دعى أن يشترطوا شروطا في المنشد ، كموهبة الحفظ ، وموهبة الانتقاء وحسن الصوت "[1] ، كلها عوامل تجسّد النظرية السماعية عند الصوفي ، واعتماد التغيير في القوافي والتنويع هو أكثر الآليات توفيرا لهذه النظرية وإثباتا على أن القوافي المختلفة ترقى بالحس النغمي و تلائم الواقع الموسيقي الذي تشتغل عليه فنون التوشيح الصوفي .

بالإضافة إلى أنه يمكننا اعتبار هذه القوافي المتأثرة بالفواصل القرآنية محطّات يعتمدها هذا الصوفي في السمو نحو عوالم الحقيقة المرجوّة عنده ، إنه بذلك يعمد في النموذج السابق على اختلاف القوافي، كون كلّ واحدة منها تكشف عن سرّ وعن حال مختلف، لكن يشتركون في حركة السكون، كأنه يريد أن يعبّر عن ذلك بفناء روحه في محبوبه (الله عز وجل)، فالسكون ظاهرة ثابتة ،هي حقيقة الانعدام والفناء في حب المولى تعالى .

---

[1]. محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر المعاصر، ص 99.

المبحث الثاني

أثر التناسب القرآني في إيقاع الموشحات الصوفية :

- **مفاهيم حول التناسب وعلم المناسبة .**
- **أثر التناسب المعنوي في إيقاع الموشحات الصوفية .**
- **أثر التناسب اللفظي في إيقاع الموشحات الصوفية .**

المبحث الثاني : أثر التناسب القرآني في ايقاع الموشحات الصوفية :

أولا : مفاهيم حول التناسب وعلم المناسبة .

1. المناسبة لغة واصطلاحا :

المناسبة والتناسب لغة من النسب ، والنسب حسب ابن منظور : " هو القرابة ، وقيل يكون في الآباء خاصة ، والنَسبة : مصدر الانتساب ، والنسبُ يكون بالآباء ، و يكون إلى البلاد، ويكون في الصناعة ، وقد اضطرّ الشاعر فأسكن السين أنشد ابن الأعرابي :

يا عمرو بني الأكرمين نَسْبا قد نَحَبَ المَجْد عليك نحْباَ . "[1]

حسب هذا التعريف يشير لنا المفهوم اللغوي أن النسب هو علاقة ارتباط شيء بآخر، و الارتباط يكون بشكل واضح يضمن ايصال هذه العلاقة لآخر ، و نسبتُ شيئا لآخر يعني تتبّعت علاقته به لذلك كان النسب مقرون بالآباء خاصة لأن الابن ينسب لأبيه ، وفي ذلك يقول ابن منظور : " و انتَسَبَ و استنْسبَ : ذكر نسبه ، يقول أبو زيد : يقال عن الرجل إذا سئل عن نسبه ، استنسب لنا أي انتسب لنا حتى نعرفك ، ونسبت فلاناً إلى أبيه أنسُبُه وأنسِبه نسبا إذا رفعت في نسبه إلى جدّه الأكبر "[2] .

والمناسبة إذن هي ما تعلّق بالنسب والقرابه وعليه فالكثير من علماء القرآن يؤسس للمصطلح تأسيسا لغويا ، وهذا نهج يدلّنا قاطعا على أصالة المفهوم و عربيته، وبذلك يكفينا مشقة البحث عنه في مصادر أخرى غير عربية ، فالمناسبة تعني المقاربة ، وفلان يناسب فلان أي يقرب منه ويشاكله " [3] .

والمناسبة خاض فيها علماء القرآن الكثير ، و تعتبر مبحثا هاما من مباحث علوم القرآن ، وهي قسم من أقسام الايقاع . وأجمع العلماء على أن المناسبة هي : " المشاكلة والمقابلة ، ومرجعها في الآيات ونحوها إلى رابط بينهما عام أو خاص، عقلي أو حسي أو خيالي أو إلى غير ذلك من أنواع علاقات التلازم الذهني كالسبب والمسبب " [4].

ويرى البقاعي أن علم المناسبات " تعرف منه علل الترتيب وموضوعه وأجزاء الشيء المطلوب و علم مناسبته من حيث الترتيب، وثمرته الاطلاع على الرتبة التي يستحقها الجزء بسبب ما له، بما وراءه وما أمامه من الارتباط والتعلّق الذي هو كلحمة النسب " [5] ، والمناسبة حسب السيوطي " علم حسن ، لكن يشترط فيه حسن ارتباط الكلام أن يقع في أمر متّحد مرتبط أوّله بآخره فإن وقع على أسباب مختلفة لم يقع فيه ارتباط ، ومن ربط ذلك

---

1. ابن منظور، لسان العرب ، ص 4405 .
2. المرجع نفسه ، ص نفسها .
3. محمد عبد الباسط عيد ، مقال بعنوان علم المناسبة مدخل إلى بلاغة الخطاب ، مجلة عالم الفكر، العدد 42، 2014،ص 45 .
4. أبو جعفر أحمد الغرناطي ، البرهان في ترتيب سور القرآن ، تح محمد شعباني ، مطبعة فضالة ، المغرب ، 1990 ، ص 71 .
5. البقاعي ، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، دار الكتاب الإسلامي ،القاهرة ،1984، ص 5 .

فهو متكلّف بما لا يقدر عليه إلاّ بربط ركيك ، يصان عن مثله حسن الحديث فضلا عن أحسنه ، فإن القرآن نزل في نيف وعشرين سنة في أحكام مختلفة شرعت لأسباب مختلفة، وما كان كذلك لا يتأتّى ربط بعضه ببعض ". [1]
وعليه فان المناسبة تأتي لتوضيح علاقات الارتباط والترابط بين أمرين مشتركين ، لهذا فإن الكثير من العلماء أوكل دراسة الايقاع القرآني إلى فن التناسب وعلم المناسبة الذي يربط بين اشتراكات الخصائص الايقاعية في بنية القرآن الكريم .

وعلم مناسبات القرآن " علم تعرف منه علل ترتيب أجزائه، وهو سرّ البلاغة لأدائه إلى تحقيق مطابقة المعاني لما اقتضاه من الحال " [2]و الترتيب شكل من أشكال الإيقاع ومظهر من مظاهره ، ودراسة الإيقاع في القرآن يتضمن البحث في ترتيب أجزائه من حيث التركيبات اللغوية ، وترتيبات المعنى و علاقات الترتيب التي تستخلص من نظام علم التناسب هذا ، " ومناسبة الآيات والسور ، وارتباط بعضها ببعض حتى تكون كالكلمة الواحدة متسقة المعاني مترابطة المباني ، وجه من وجوه اعجاز القرآن الكريم فكما أنه معجز بحسب فصاحة ألفاظه وشرف معانيه ، فهو أيضا بسبب ترتيبه ونظم آياته "[3].

ومن المفيد " أن نشير هنا إلى التعريف الاصطلاحي للمناسبة لا ينفصل عن الفائدة المرجوّة منها ، ويمكن تفسير ذلك بخصوصية البحث نفسه ، فهو لا يبحث فيما إذا كان النص متناسبا أم لا ، لكنه من التناسب من الإيمان بوجوده ومهمّة البحث هي الكشف عنه و اظهار دلالاته " [4]، وهذا هو جوهر علم مناسبات القرآن الكريم الذي يُجمع عليه علماء القرآن أنّ " علم المناسبة يبحث في العلاقات المختلفة بين أجزاء النص من دون تفرقة بين ظاهر النص وباطنه أو سطحه وعالمه ، فالتناسب هنا يشمل الأمرين معا، ولما كانت هذه الأجزاء متكاملة متناغمة منسجما أولها مع آخرها ، فقد استطاع هذا العلم أن يستقطب منظومة اصطلاحية سعت إلى الإبانة عن علاقات السور والآيات ."[5]

ب ـ أهمية علم المناسبة :

يرى البقاعي أن علم المناسبة " فائدته جعل أجزاء الكلام بعضها آخذ بأعناق بعض ، فيقوى الارتباط ، ويصير التأليف حالته حال البناء المحكم المتلائم الأجزاء "[6] ويوافقه الزركشي في هذا الرأي حين خصّ علم التناسب جزء من كتابه البرهان ، و يرى الثقفي أن علم المناسبة " أثمر فوائد جمّة فقد ساعد على ابراز ما بين أجزاء القرآن من لحمة متينة، فإن بعضه آخذ بأعناق بعض، في تأليف محكم حاله حال البناء المتين المتلائم الأجزاء ، وكالكلمة

[1]. السيوطي ، الإتقان في علوم القرآن ، ص 1737 .
[2]. البقاعي ، المرجع السابق ، ص 6 .
[3]. أبو جعفر أحمد الغرناطي ، البرهان في ترتيب سور القرآن ، ص 71 .
[4]محمد عبد الباسط عيد ، مقال بعنوان علم المناسبة مدخل إلى بلاغة الخطاب ، ص 47 .
[5]. المرجع السابق ، ص 48 .
[6]. البقاعي ، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور ، ص 6 .

الواحدة متسق المعاني منتظم المباني ، ومن محاسن الكلام عن الأئمة أن يرتبط بعضه ببعض " [1]، ومنه نستخلص فائدة أخرى من معرفة انتظام القرآن ، وهو عنصر الإيقاع الذي نحن بصدد الكشف عن أثره في الشعر .

ويضيف الغرناطي أهمية أخرى من علم التناسب يقول: " كما أعان على الكشف عن جانب من جوانب الإعجاز القرآني ، فالتأمل في لطائف نظم سور الكتاب وفي بدائع ترتيبها ، رغم تنجيمها على نيف وعشرين سنة ، يتبيّن أن القرآن مصدره الحكيم الخبير ، وأنه إلى جانب اعجازه من ناحية فصاحة ألفاظه وشرف معانيه ، معجز من جهة ترتيبه ونظم آياته وسوره ، ولعلّ الذين قالوا : بأنه معجز بسبب أسلوبه ، أرادوا ذلك . " [2]

ومن فوائده ما جاء به الغرناطي أنه يكشف لنا عن " التنسيق والتناسب في تأليف العبارات بتخيّر الألفاظ ثم نظمها على نسق خاص، يبلغ في الفصاحة أرقى درجاتها ، وقد أكثروا من القول في هذا اللون و بلغوا غاية مداه " [3]

ويشير إلى الفائدة الأساسية المرجوّة في بحث علم التناسب وهي " الإيقاع الموسيقي الناشئ من تخيّر الألفاظ ونظمها على نسق خاص " [4] .

و يحتل التناسب لدى علماء القرآن ومفسريه" مكانا مميّزا ، لا يقف عند حدود النظر اللغوي ولكنه يتسع باتساع نظرتهم الفكرية والجمالية لذا كانت معرفته شرطا لمقاربته"[5] .

ويضيف البقاعي أن فائدة مهمّة من هذا العلم ،يقول : " و بهذا العلم : يرسخ الإيمان في القلب، ويتمكّن من اللبّ، وذلك أن يكشف أنّ للإعجاز طريقتين ، إحداهما نظم كل جملة على حيالها بحسب التركيب ، والثانية نظمها على تاليتها بالنظر إلى الترتيب" [6] ، وعلى نسق هذا ذكر الزرقاني أهميّة تشاكل قول البقاعي السابق إذ قال : " ومن فوائد علم المناسبات ، جودة سبك القرآن ، وإحكام سرده ، ومعنى هذا أن القرآن الكريم بلغ من الترابط بين كلماته وآياته ،ومقاطعه وسوره ، مبلغا لا يدانيه فيه أيّ كلام آخر " [7].

وحسب مصطفى مسلم فإن أهمية علم المناسبات تكون انطلاقا من اعتباره " من أشرف العلوم ، لأنه يتعلّق بكتاب الله عزّ وجلّ ، حيث يعرف من خلاله أسرار ترتيب أجزاء القرآن الكريم ، وبيان معانيه، فهو طريق

---

[1]. الثقفي ، البرهان في تناسب سور القرآن ، ص 70 .

[2]. المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3]. أبو جعفر الغرناطي ، البرهان في ترتيب سور القرآن ، ص 72

[4]. المرجع نفسه ، ص نفسها .

[5]. محمد عبد الباسط عيد ، مقال بعنوان علم المناسبة مدخل إلى بلاغة الخطاب ، ص 49.

[6]. البقاعي ، نظم الدرر في تناسب السور ، ص 11 .

[7]. الزرقاني ،مناهل العرفان في علوم القرآن ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، ج1 ، 1995، ص 450 .

قوي لفهم المعنى المراد من كلام الله ـ سبحانه وتعالى ـ بدقّة، حيث أنه يبيّن للمفسّر معان جديدة لم تكن ظاهرة له من قبل " [1]

ويشير إلى أنه " علم دقيق يحتاج إلى فهم لمقاصد القرآن الكريم، وتذوّق لنظمه وبيانه المعجز، وإلى معايشة جوّ التنزيل، ومعرفة محور السورة والهدف الأساس الذي تدور حوله ،لأنه كثيرا ما يأتي إلى ذهن المفسّر على شاكلة إشراقات فكرية أو روحية "[2]. فمن المعلوم أن القرآن الكريم يشتمل على كثير من العلوم كالعقائد والأحكام والأخلاق ،والوعظ والقصص ، وكان من الممكن توزيعها ، كلّ علم في سورة فلا تحتاج حينئذ إلى الارتباط ، ولكن هذا لا يصل به إلى حدّ الإعجاز و حسن نظمه وتلاؤمه، ومن هنا كانت عادة القرآن أن يجمع بين العلوم المختلفة في سورة واحدة موزعا لها في سورها في تنسيق بديع يصل بها إلى الذروة في البلاغة والدقة في التناسق والإتقان "[3].

و إثر تصدّينا لمظاهر تأثير القرآن في الموشحات الصوفية عند الششتري سنرى فيما سيأتي أثر التناسب القرآني في موشحاته الصوفية من خلال أنواع التناسب المعروفة .

ثانيا : أثر التناسب المعنوي في إيقاع الموشحات الصوفية :

يرى علماء القرآن أن التناسب القرآني يكون في مواضع مختلفة ، وهي ما بيّنها الزركشي في قوله " واعلم أنّ المواضع التي يتأكّد فيها إيقاع المناسبة مقاطع الكلام وأواخره، وإيقاع الشيء فيها بما يشاكله ،فلا بدّ أن تكون مناسبة للمعنى المذكور وإلاّ خرج بعض الكلام عن بعض " [4] ، ذلك أنه يعتبر تشاكل الكلام للمعنى شرط أساسي لتحقيق ايقاع المناسبة ، ومن ذلك يحمل الزركشي الفواصل القرآنية على هذا الحمل ويرى انتظامها وفقا لهذا المنظور ، وفي ذلك يقول : " وفواصل القرآن العظيم لا تخرج عن ذلك ، لكن منه يظهر ومنه ما يستخرج بالتأمل اللبيب " [5] .

وقسّم الزركشي التناسب إلى أربعة أنواع ، وقد تبعه في ذلك الكثير واعتمدها حتى علماء القرآن المحدثين ، كالحسناوي وحسن نصّار وغيرهم ، يقول الزركشي : " وهي منحصرة في أربعة أشياء : التمكين ، والتوشيح ، والإيغال، والتصدير ، ليكون كل صدر منها يدلّ على عجز " [6].

---

[1]. مصطفى مسلم، مباحث في التفسير الموضوعي ، دار القلم ، دمشق ، ط3 ، 2000 ، ص 57 .

[2]. ينظر : المرجع السابق ، ص نفسها .

[3]. طارق أحمد بن عقيلان ، رسالة ماجستير بعنوان " المناسبة بن الفواصل القرآنية وآياتها دراسة تطبيقية لسورة الأنعام" ، الجامعة الاسلامية غزّة ، 2009 ، ص 4 .

[4]. الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص 65 .

[5]. المرجع نفسه ، ص نفسها .

[6]. المرجع نفسه ، ص نفسها .

ووفقا لهاته الأنواع ستقتصر دراستنا لتتبّع أثر تناسب المعنى القرآني في إيقاع موشحات الششتري على هذه التقسيمات التي قسّمها الزركشي ، واعتمدها غيره من علماء القرآن المحدثين ، وسنرى في ما سيأتي ملامح ومظاهر هذا الأثر في مدوّنة الشاعر الصوفي أبي الحسن الششتري .

أ . أثر التصدير القرآني في الموشح الصوفي :

التصدير كما جاء عند علماء القرآن هو " أن تكون لفظة الفاصلة بعينها تقدّمت في أوّل الآية "[1] ، ويسمى عند البلاغيين " رد الأعجاز عن الصدور " .[2] و ذُكر " أنّ بعض الأدباء لقب هذا الفن (الترديد)، و بعضهم سمّاه (التصدير) ، وهو أن يبتدئ الشاعر بكلمة في البيت ، ثم يعيدها في عجزه أو نصفه ، ثم يردها في النصف الآخر ، وإذا نظم الشعر على هذه الصفة، تيسّر استخراج قوافيه قبل أن تطرق أسماع مستمعيه "[3]، وعليه يمكننا أن نجد في الشعر أيضا بعضا من ملامح التصدير ، لكن الأمر يختلف في القرآن باعتبار الاطراد الذي يضمن أن تكون هذه الظاهرة الفنية أصبحت تعبّر عن الايقاع القرآني وعن التناسب الذي يحتويه بناء الآيات القرآنية ، لذا نحن بصدد التعرّض لأثر هذه الظاهرة في موشحات الششتري، باعتبار أن التصدير ركيزة أساسية اعتمدها القرآن لتشكيل الخاصية الإيقاعية في آياته ،" فردّ عجز الكلام على صدره ، نمط تكراري ، وكل تكرار يفضي ضرورة إلى سبك الكلام وضمّ أجزائه بعضها إلى بعض، وحين يقوم السبك على تشكيل منضبط، فإنه ينطوي حتما على بعد موسيقي يتجاوز الطاقة الدلالية المحدود للكلام إلى طاقاته الإيحائية المتجددة ."[4] .

ويضم فن التصدير ثلاثة أنواع :

الأول : " أن يوافق آخر الفاصلة آخر كلمة في الصدر"[5] و من ذلك قوله تعالى ﴿ **لَّكِنِ اللهُ يَشْهَدُ بِمَا أَنزَلَ إِلَيْكَ أَنزَلَهُ بِعِلْمِهِ وَالْمَلآئِكَةُ يَشْهَدُونَ وَكَفَى بِاللهِ شَهِيدًا** ﴾ .[6]

والثاني " أن يوافق أوّل كلمة منه "[7] نحو قوله تعالى : ﴿ **رَبَّنَا لاَ تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا، وَهَبْ لَنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً إِنَّكَ أَنتَ الْوَهَّابُ** ﴾ [8].

الثالث : " أن يوافق بعض كلماته "[9] نحو قوله تعالى: ﴿ **انظُرْ كَيْفَ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ وَلَلْآخِرَةُ أَكْبَرُ دَرَجَاتٍ وَأَكْبَرُ تَفْضِيلًا** ﴾ .[1]

---

[1]. محمد الحسناوي ، الفاصلة في القرآن الكريم، ص 279 .

[2]. الزركشي ، المرجع السابق ، ص 66 .

[3]. حسن نصار ، إعجاز القرآن الفواصل ، ص 113 .

[4]. محمد عبد الباسط عيد ، مقال بعنوان علم المناسبة مدخل إلى بلاغة الخطاب ، ص 51.

[5]. السيوطي ، معترك الأقران في إعجاز القرآن ، ص 48 .

[6]. سورة النساء ، الآية 166 .

[7]. السيوطي ، المرجع السابق ، ص 48 .

[8]. سورة آل عمران ، الآية 08 .

[9]. السيوطي ، المرجع السابق ، ص 48 .

وحسب هذه الأصناف للتصدير يمكننا أن نلمح تأثر الششتري بفن التصدير القرآني، هذا الذي يعتبر ركيزة الايقاع القرآني عكس ما كان يظهر في انماط الأدب كنوع من البديع ، فجوهر تضمينه في القرآن هو ارتباطه الشديد بالمعنى وأن كلّ أجزاء التناسب في القرآن الكريم لها علاقة بالمعنى وهي عوامل تشكّله أثناء القراءة والتدبّر .

ولو ذهبنا إلى النص الصوفي نجد أنّه يأخذ من خصائص القرآن الكريم الكثير نظرا لتأثره الشديد به ، وباعتبار أن " القرآن الكريم أهم روافد القصيدة العربية بشكل عام والقصيدة الصوفية بشكل خاص ، لأن الأخيرة تقع ضمن الشعر الديني ، الذي يغذيه القرآن الكريم بصوره وتراكيبه وألفاظه"[2] ومنه يكون القرآن أولى الروافد التي تشكّل الحس الايقاعي في شعر الصوفي خاصة في فن الموشحات الذي يتماهى كما سبق وأن ذكرناه مع خاصية التنويع فيه .

ونلمح تأثيرات فن التصدير عند الششتري في الكثير من موشحاته ، مثل ذلك قوله :

"اعـرف يا فـقـير الله حق المعـرفه

إن كان تـــعلم أن الله يـحبّ الصفا

ولا تـــــرجـــو الاّ الله و بـه اكـتـفا"[3]

و كذلك قوله في إحدى مطالع موشحاته :

" لو كُنتَ ذا اتصالِ أبصرت للعُلاَ

نـوراً بـــلا مــثـالِ و إنْ تَـمثّـلا "[4]

في هذين المثالين نلمح التأثر الواضح بفن التصدير القرآني ونكشف من هذه التقنية أنّ الشتري وظّفها في كل أجزاء موشحاته ، في المطلع أو الدور أو القفل ، لأن أصل الأثر القرآني في كل نظام الموشّح في المطلع (الثابت) أو في الدور(المتغير) ، ولو عمدنا إلى نموذج آخر نستطيع أن نجد قراءات متعددة لتوظيف فن التصدير القرآني عند الششتري ومن ذلك قوله :

"يا منزل الوصالِ حُيِيــتَ مَنـزلا

فما أنا بســـــالي عَنهُ و إن سَلا "[5]

من خلال هذا النموذج والنموذجين السابقين يمكننا أن نعرض للأثر القرآني من خلال فن التصدير في موشحات الششترية من خلال وجهين :

---

[1]. سورة الإسراء ، الآية 21 .

[2]. الرياني محبوبة أحمد ، القصيدة الصوفية الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، دسوق. مصر ،2015، ص181 .

[3]. الششتري ، الديوان، ص 204 .

[4]. المرجع نفسه، ص 222 .

[5]. المرجع نفسه ، ص 224 .

ـ الوجه الأول : التصدير فن يعمد فيه الوشاح ردّ آخر كلمة في العجز على إحدى كلمات الصدر، ذلك يشير إلى تكرار الكلمة التي يريد الشاعر لفت الانتباه نحوها ، و كل اهتمام الصوفي بالوصول إلى الحقيقة ، فإنه بذلك يشير إلى المولى تعالى و ما عبّر عنه في كلمتي التصدير (اعرف ـ المعرفه) ، والمعرفة يشير بها الششتري لمعرفة الحق تعالى و لحظة تجلّي المولى في حضرته الالهية التي يفنى فيها هذا المحب ، لذلك فهي تتكرّر في البيت الواحد لأنه يعيش لحظة دورانية بين تسامي الروح وثبات الجسد ، فالحس الموسيقي الذي يتعمّده، الشاعر هو ذلك التقابل بين كلمتي . اعرف . معرفة . فجاءت الأولى فعل أمر ليعبّر عن بداية الحال الذي تملّكته في لحظة التوحّد، وتلتها كلمات لتختم بالمعرفة ، أي الوصول للحق والفناء في محبّته ، والمعرفة إسم ثابت ، هي أصل الحقيقة وثباتها ، كذلك الأمر في النموذجين الآخرين

ـ الوجه الثاني : ما نستخلصه من النماذج الثلاثة هو انعكاس تقنية فلسفة التصدير في كل نموذج درسناه . فنجد أن تقنية التصدير لم تكن إلاّ لاعتماد تقنية التكرار ، ذلك البعد الدوراني لحالات الروح و تواتراتها في عالم الحب الالهي لذا فإن كل أطراف التصدير متعلّقة بالعالم الروحاني ، هي إشارة إلى الأصل الثابت في الكون ، وهو المولى تعالى وذلك ما نجده في كل تصديرات النماذج الثلاثة (معرفة . تمثّلا . منزل) ، كلها ألفاظ موحية بصورة التجلّي والظهور وكذلك هي موحية بمعنى الثبات والسكينة والقرار ، ويأتي الايقاع ليجعل من غربة هذا الثبات معرفة تتمثّل في منازل الحقيقة ،هذه التي يطمح الصوفي العاشق الوصول إليها .

وإذا كانت فلسفة التصدير الموضحة في النماذج السابقة تشير إلى ثبات حقيقة المولى وإلى وحدانيته تعالى، فهي مشيرة أيضا وبشكل ظاهر إلى الرافد الأساسي الذي يفنى فيه لسان حال هذا الفاني في عشق الله تعالى ، فالتصدير أوضح دليل على أن المحبّ يشتغل على هذه الفلسفية كركيزة أساسية في اضافة إيقاع ثان لإيقاع الموشّح ، الذي يعمد فيه التقابل و فرع من فروع التناسب، على أن لا يكون عرضيا واعتباطيا كما في بعض النصوص ، لكن يكون كتقنية أساسية يشتغل عليها المحب في نصه الابداعي الذي يشحنه كل فلسفاته الصوفية ويكشف فيها الشاعر الصوفي أحواله المختلفة في رحلة الوصول إلى مقام الحق ، وفي كنف هاته الرحلة يعود باللغة الشعرية إلى واقعه البشري ليستحضر في نصّه مدارات التمرّد في عالم الاغتراب الذي كان يغشاه .

ب ـ أثر التوشيح القرآني في الموشح الصوفي :

التوشيح كما عرّفه السيوطي ،هو" أن يكون في الكلام ما يستلزم الفاصلة "[1] .

ويقول الحسناوي : " يسمّى هذا النوع بالتوشيح لأنّ الكلام نفسه يدلّ على آخره ، نزّل المعنى منزلة الوشاح "[2] .

و يبيّن لنا الزركشي الفرق بينه وبين التصدير فيقول : " والفرق بينهما ، أنه إذا تقدّم لفظها بعينه في أوّل الآية سمي تصديرا ، وإن كان في أثناء الصدر سمي توشيحا "[1] .

---

[1]. السيوطي ، معترك الأقران في إعجاز القرآن ، ص 49 .

[2] . محمد الحسناوي ، الفاصلة في القرآن الكريم ، ص 290 .

ولعلّ السيوطي وغيره من الذي تبعوه أعطى توضيحا أكثر للفرق بين التصدير والتوشيح فرأى " الفرق بينه وبين التصدير ، أن هذا دلالته معنوية وذلك لفظية " [2].

ومثل ذلك قوله تعالى :" **وَمَا كَانَ النَّاسُ إِلَّا أُمَّةً وَاحِدَةً فَاخْتَلَفُوا ، وَلَوْلَا كَلِمَةٌ سَبَقَتْ مِنْ رَبِّكَ لَقُضِيَ بَيْنَهُمْ فِيمَا فِيهِ يَخْتَلِفُونَ**" [3] فإذا وقف القارئ على **فيما** عرف السامع أن بعده **يختلفون** لما تقدّم من الدلالة عليه .

وفي قوله تعالى : " **ثُمَّ جَعَلْنَاكُمْ خَلَائِفَ فِي الْأَرْضِ مِن بَعْدِهِمْ لِنَنظُرَ كَيْفَ تَعْمَلُونْ** " [4] .

فإذ وقف القارئ على (لننظر) مع ما تقدّم من قوله تعالى في الآية القرآنية السابقة ، علم أنّ بعده (تعلمون) نظرا لما يقتضيه سياق الجملة ولأن المعنى يقتضيه كذلك .

و لو ذهبنا لمدونّة الششتري الشعرية ، لوجدنا في موشحاته الكثير من التوظيفات لهذه التقنية التي اعتمدها النص القرآني كأحد خصائصه الإيقاعية ،ولو نظرنا إلى التسمية في حدّ ذاتها لوجدنا معنى (التوشيح) مشترك في ظاهرتي التناسب القرآني والشعر الصوفي ، وكلاهما ظاهرتان إيقاعيتان .غير أن التوشيح القرآني إيقاع يشكله المعنى العام للآية والتوشيح كفن شعري هو إيقاع يشكّله تناغم القوافي المختلفة في الأدوار والمطالع .و انطلاقا من فلسة الإيقاع كظاهرة فنية عامة ، نستطيع أن نلمح في الموشح الصوفي ظواهر إيقاعية متأثرة بالايقاع القرآني من خلال تتبعنا لخصائص فن التوشيح القرآني في موشحات الششتري .

و لنتأمل قوله في أحد الأدوار :

"خلقني من لا شيء   و صوّرني

شرّفني بخطابو   و كرّمني

سبحانه تعالى   و عفا عنّي " [5]

نجد أن تقنية التوشيح هنا كانت نتاج أثر القرآن الكريم، و هو العامل الأساسي في تكوينها ، فالقارئ لصدر الشطر الأول " خلقني من لا شيء " يستطيع أن يتوقّع ختام البيت انطلاقا من كون معنى الخلق يقتضي التصوير ، وكذلك من خلال الرافد الديني واستدعاء الآيات القرآنية العديدة التي تحدثت عن معنيي الخلق والتصوير، من ذلك قوله تعالى : ﴿ **ولقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ** ﴾ [6] . وكذلك قوله عزّ

---

[1]. الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص 65 .

[2]. السيوطي ، المرجع السابق ، ص 49 .

[3]. سورة يونس ، الآية 19 .

[4]. سورة نفسها ، الآية 14 .

[5]. الششتري ، الديوان ، 206 .

[6]. سورة الأعراف ، الآية 11 .

وجلّ ﴿ **وَ هو الَّذِي خَلَقَكُمْ فَمِنْكُمْ كَافِرٌ وَمِنْكُمْ مُؤْمِنٌ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ .خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ بِالْحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَإِلَيْهِ الْمَصِيرْ** ﴾ [1].

و المراد من استدعاء معاني آيات الخلق والتصوير في القرآن الكريم هو تفجيرها في معنى الوشاح الذي يغطي حالة الصوفي المحبّ،والذي يجد في توظيف تقنيّة التوشيح القرآني أداة لربط المحب مع المحبوب كذلك هو استدعائه لعلاقته كمخلوق بالله الخالق ، وعلاقته كمصوَّرٍ بالله كمصوِّر ، ذلك البعد تتضح ملامحه في بقية أبيات الدور ، إذ يربط كلّ فعل بعد الخلق بالمولى تعالى وذلك في (صوّرني ،شرفني ، كرّمني ، عفا) كأنّه يريد أن يرجع كلّ معرفته الوجودية من خلال الفعل كحركية ، بمعرفة المولى تعالى ، لذلك فالعلاقة التي يربطها بالله عبّر عنها بقرينة الضمير المتصل (النون) ففضل الله يغشاه ويملأ عالمه كما غشي المعنى القرآني بيته الشعري من خلال وذلك أثر التوشيح القرآني .

ج ـ أثر التمكين القرآني في الموشح الصوفي :

التمكين حسب علماء القرآن هو " أن يمهّد الناثر للقرينة أو الشاعر للقافية تمهيدا تأتي به القافية أو القرينة متمكّنة في أماكنها ، مستقرّة في قرارها ، مطمئنة في مواضعها ، غير نافرة ولا قلقة متعلّقا معناها بمعنى الكلام كلّه ، تعلّقا تاما، بحيث لو طرحت لاختلّ المعنى واضطرب الفهم ، وبحث لو سكت عنها كمّله السامع بطبعه " [2].

فالتناسب المنشود في هذا الفن هو تناسب المعاني بعضها لبعض ، والإيقاع المشكّل من خلال هذه التقنية هو إيقاع المعنى، إذ يتم استدعاء وتكميل المعنيين بعضهما ببعض في بنية إيقاعية يكوّنها المعنى العام للآية ، "ولقد اقتضى الانسجام الدلالي بين الفاصلة وما يسبقها هذا التنويع ، الذي تنغلق النهاية على البداية والبداية على النهاية ، وبذلك تغدو الخاتمة من كمال المقدّمة وليست عبثا عليها ، وإلى هذا المعنى ترجع روعة مصطلح التمكين "[3].

ومثال على مفهوم التمكين هذا ، قوله تعالى : ﴿ **وقل يا ربّ أنزلني منزلا مباركا وأنت خير المنزلين** ﴾[4] .

فمهّدت بداية اللآية التي جاءت في صيغة الدعاء إلى المولى أن ينزل عبده منزلا مباركا ممهدة إلى النهاية " وأنت خير المنزلين " واكتمل بذلك المعنى الإجمالي في تناسب جميل وسلس ، فالدعاء لا يكون لخير المنزلين وخير المكرمين للعباد

وكذلك في قوله سبحانه وتعالى : ﴿ **إن تعدّوا نعمة الله لا تحصوها إنّ الله لغفور رحيم** ﴾ [5] .

---

[1]. سورة التغابن ، الآية (2 . 3) .

[2]. السيوطي ، معترك الأقران في إعجاز القرآن ، ص 39 .

[3]. محمد عبد الباسط عيد ، مقال بعنوان علم المناسبة مدخل إلى بلاغة الخطاب ، ص 54 .

[4]. سورة المؤمنون ، الآية 23 .

[5]. سورة النحل، الآية 18 .

وحسب تأملنا النص الصوفي الذي هو ذو مرجع قرآني بامتياز يمكننا أن نلحظ أثر هذا الإيقاع المعنوي بشكل أشمل و أوضح، بيد أنّ ذلك يتحقّق بمعرفة مرجعية الصوفي الذي اعتمدها في توظيف تقنية التكمين في نصّه الشعري .

وإن كان التمكين ظاهرة إيقاعية اعتمدها القرآن الكريم لبناء المعنى في الآية القرآنية، لأنه يعتبر جزءً أساسيا في الإيقاع القرآني، ولذا فالصوفي الذي يقصد توظيف هذا الفن الإيقاعي إنما يعمد لذلك التوظيف ، انطلاقا من أثر القرآن في مرجعيته الفكرية والفلسفية، لأن هدف الصوفي هو الوصول إلى الله و معرفته من خلال قرآنه وبيانه في الدنيا ، "وتهدف التجربة الصوفية في كل أحوالها إلى الوصول إلى الله ، فهو غايتها في كل مقام أو حال تمرّ به ، وطريقها لذلك هو الحب الإلهي ، حيث يصل السالك درجة تتوارى فيها آثار الإرادة الشخصية، و الشعور بالذات، و كل ما سوى الحق ، فلا يرى في الوجود غير الحق وفعله وإرادته "[1] .

وفي النموذج الآتي نلمح أثر التمكين القرآني في موشح الششتري الصوفي، يقول الشاعر :

"فمـعنـى حبّي الأتـقى

بـأن أفـْـنـى بــه رِقـّا — موضوع تمهيدي (المعنى الأول)

و أفنى في الفنا حـقّا — **علاقة تناسب** (**تمكين**) .

فوجدٌ بين فقـدين حياة في فنايين "[2] (المعنى الثاني)

فالمتأمّل للمعنى المشكل في القفل مُهّد له في الدور ، هذا حين ننطلق سلفا من أن الدور يشكّل وحدة مقطعية كاملة لا نستطيع فصل أشطاره عن بعضهم البعض ، وما تنوّع القوافي إلاّ لغرض خلق طقس أكثر نغمية وملائمة للنظرية الموسيقية الناجمة عنها الموشحات بالأساس ، فالتمهيد كان بمثابة أحد أطراف التناسب الذي يقابله معنى القفل (حياة في فنايين) الذي أوضحه وأبرزه، وهذا الذي أراد الشاعر الإشارة إليه ، وهو إظهار حالة الفناء في المحبوب والتعبير عنها للآخر من خلال البنية الإيقاعية التي يشكّلها المعنيان معا . فالإيقاع عند الصوفي هو أساس الكشف عن الحال الذي يتملّكه إبان فنائه في محبوبه ، لذلك فقد عبّر عن هذا الإيقاع بالحياة ، فكلمة الحياة هي الإيقاع الروحي الذي يسكن قلب الشاعر المحب ، و معنى الحياة يتجلّى إلاّ بوجود إيقاع و دورانية ، ولهذا يقول تعالى

" **وإن الدار الآخرة لهي الحيوان لو كانوا يعلمون** "[1] فالحيوان دلالة على دوام الحياة في الآخرة وذلك بوجود إيقاع تنطلق وتعود إليه دورة الحياة وتتكرّر باستمرار ، كذلك هو فناء العاشق في حب المولى، يتجدّد هذا الحب

---

[1]. حميدة صالح البلداوي، فلسفة التصوّف في الشعر الأندلسي .

[2]. الششتري ، الديوان ، ص 244 .

مع الإيقاع الروحي الذي يخلقه في عالمه ، وهذا الإيقاع يستمدّ نبضه من روح القرآن الكريم و بلاغته فيتغذّى هذا الصوفي الفاني في عشق مولاه ببيانه و بلاغته حتى يعبّر في حضرة تجلّي الحق قصائد ابداعية تأخذ من نَفَس القرآن بعدها الإيقاع وترنيمها الموسيقي المختلف، لأنه هو أيضا في واقع مختلف وفي عالم آخر يحياه مع محبوبه (الله عز وجل) .

د . أثر الإيغال القرآني في الموشح الصوفي :

يرى علماء القرآن أنّه " سميّ بذلك ، لأنّ المتكلّم قد تجاوز المعنى الذي هو آخذ فيه، وبلغ إلى زيادة الحدّ "[2] .

كقوله تعالى : ﴿ **أفحكم الجاهلية يبغون ، ومن أحسن من الله حكما لقوم يوقنون** ﴾[3] ، فإن الكلام قد تمّ بقوله (وأحسن من الله حكما) ، ثم احتاج إلى فاصلة تناسب القرينة الأولى، فلما أتى بها أفاد معنى زائدا .

و كقوله تعالى : ﴿ **ولا تسمع الصمّ الدعاء إذا ولّوا مدبرين** ﴾ [4] .

فالمعنى في الآية الكريمة قد تمّ بقوله (ولا تسمع الصمّ الدعاء) ثم أراد أن يعلم تمام الكلام بالفاصلة فقال (إذا ولّوا مدبرين) .

الإيغال إذن هو ايغال المعنى الأول في معنى ثان يكون مساو له في الدلالة ومواز له في التركيب، لذا نستطيع التفرقة بين الايغال والتمكين على أساس اكتمال المعنى عند الأول ومساواته بمعنى ثان يوغل به في تركيب الآية ، و اكتمال المعنى الاجمالي باتحاد طرفي المعنيين في الثاني (التمكين) ، لكنهما يشتركان في الوظيفة الإيقاعية التي يشكّلها المعنى في الآيات القرآنية ليربط بذلك علاقة الإيقاع المعنوي بالإيقاع الصوتي (اللفظي) و يضفي على الخطاب القرآني صبغة إيقاعية مزدوجة بين المعنى واللفظ معا ، " وما يهم في كلامنا هو التركيز على البعد الموسيقي الذي تمنحه الفاصلة للنص، وينبغي ألاّ يفهم من الزيادة أنه قد يقبل في نص ما ـ فضلا عن أن يكون معجزا ـ أن تضمّ بنيته شيئا زائدا لا قيمة له، أو أنها تضمّ ما يجوز الاستغناء عنه فالزيادة المقصودة لا تنفصل عن فكرة تأكيد المعنى وترسيخه في أذهان المخاطبين " [5] .

ويجدر بنا الإشارة في هذا المقام ألى جوهر الفلسفة الصوفية التي تعتمد الإيقاع الروحي والإيقاع الذي يشكّله المعنى منهجا لسموّ الروح فيه و طريقا يسلكه السالك لمعرفة الحق سبحانه وتعالى ، لذا يمكننا أن نجد في التناسب المعنوي الذي يتشكّل من خلال تقنية الإيغال علاقة ربط المحبوب بالمحب و علاقة تناسب بين قلب العاشق لمولاه

---

[1] . العنكبوت ، الآية

[2]. محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن الكريم ، ص 291 .

[3] . سورة المائدة ، الآية 50 .

[4] . سورة النحل ، الآية 70 .

[5]. محمد عبد الباسط عيد ، مقال بعنوان علم المناسبة مدخل إلى بلاغة الخطاب ، ص 52 .

والمولى سبحانه وتعالى، وفي موشحات الششتري يمكننا اكتشاف هذه العلاقة من خلال تتبعنا لظاهرة الإيغال في موشحاته الصوفية .

ولنتأمل قوله في إحدى أقفاله :

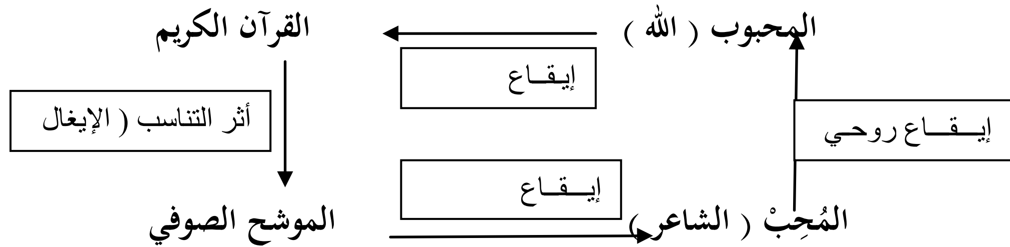
"يـنكــشــف غـطـاكْ

يـنكــشــف غـطـاكْ — معنى تام

تبقى في الوجود وحدكْ — **علاقة تناسب (إيغال)**

مـا ترى سواكْ "[1] — معنى إضافي

نجد أن المعنى اكتمل في الشطر الثالث من القفل ، لكن أضاف له معنى آخر إضافي (ما ترى سواك) كمرجّح لكفّة المعنى الأول ، فهو بذلك يوازي المعنين بعضهما ببعض، لذا فهو يعمد إلى خلق ايقاع معنوي إضافة إلى الإيقاع الخارجي الذي تشكّله قوافي الدور المختلفة، فالإيغال كظاهرة ايقاعية في بنية الإيقاع القرآني ، أخذ منها هذا الشاعر الصوفي ما يخدم حالته الوجودية آنذاك ، وما يمكنه أن يعبّر عنه في لحظة التوحّد الذي دلّ عنها في موشحه بكشف الغطاء، إنه يأخذ من معاني القرآني خصائصها الإيقاعية ليشحنها ايقاعه الروحي ، لذا فهو يمزج بين الإيقاعين ، الإيقاع الخارجي (ايقاع جسدي) و ايقاع معنوي (ايقاع روحي) ، فالروح فانية في حبّ المولى تعالى ومعنى الوجود محقق في إيقاع المعنى القرآني الذي يحياه ، و الجسد متشظٍّ في عالم الغربة البشرية، ونوضح هذه العلاقات كالآتي :



[1]. الششتري ، الديوان ، ص 203 .

ثالثا : أثر التناسب اللفظي في ايقاع الموشحات الصوفية :

إن المقصود بالتناسب اللفظي، هو الوجه الآخر لإيقاع التناسب في القرآن الكريم ،ذلك أن التناسب المعروف في القرآن الكريم هو التناسب المعنوي الذي سبق وأن بيّناه، وهناك نمط آخر من التناسب هو تناسب الألفاظ في البنية التركيبية للآية القرآنية، "و هذه هي طبيعة الأسلوب القرآني، حيث يجمع إلى جانب المعنى، الإيقاع المناسب له فهو يحقّق التوافق بين الصوت والمعنى، ولعلّه الأسلوب نفسه الذي كانت تمتاز به العرب في منظومتها الإيقاعية التي تلبسها الألفاظ ومعانيها"[1], وعليه فإنه يمكننا أن نجد في الألفاظ وتصاقبها ما يمكن أن يتوفّر على شرط التناسب و تشكيل الإيقاع، والقرآن عمد إلى تناسب الألفاظ مع بعضها مثلما عمد إلى تناسب المعاني .

وقد قسّم علماء القرآن تناسب الألفاظ إلى ثلاث : التوازن ، و التوازي ، و التطريف .

وسنتقصر في دراستنا لأثر التناسب اللفظي القرآني في موشحات أبي الحسن الششتري على قسمي التوازن والتوازي .

أـ أثر التوازن القرآني في الموشح الصوفي :

التوازن القرآني خاض فيه علماء القرآن الكثير ، و لعّل ابسط تعريف له قول الحسناوي أنه " ما راع في مقاطع الكلام الوزن وحسب " [2] .

وعند ابن الأثير : " إذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت في النفس موقع الاستحسان ، وهذا لإمراء فيه الوضوح ، وهذا النوع من الكلام هو أخو السجع في المعادلة دون المماثلة ، لأنّ في السجع اعتدالا وزيادة على الاعتدال، وهي تماثل أجزاء الفواصل لورودها على حرف واحد ، وأما الموازنة ففيها الاعتدال موجود في السجع ولا تماثل في فواصلها ، فيقال إذن ، كل سجع موازنة وليست كل موازنة سجع "[3] .

ومثال على ذلك قوله تعالى : ﴿ **وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ** ، **وَ زَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ** ﴾[4] ، فالتوازن أو الموازنة هنا تكمن في الحفاظ على وزن الفاصلة دون مراعاة تماثل الروي ، وعند متابعتنا لأمثلة ابن الأثير التي جاء بها في تعريفه للتوازن القرآني، "نتبيّن أنه أراد بالفاصلة الكلمة الأخيرة من القرينة ، فمثله مثل رأي الرازي غير أن إشارة هذا إلى الاتفاق في عدد الحروف غامضة ، وإشارة ابن الأثير إلى الوزن واضحة " [5] .

فالتوازن إذن هو ملمح من ملامح الإيقاع اللفظي في الخطاب القرآني ، "وما تجدر الإشارة إليه ، هو أن هذا الضرب من الإيقاع، يخضع لظاهرة عاطفية وجدانية، ونعني بها الغنائية الساحرة ، إذ ألفيناه ينهض عليها، الأمر الذي يميّزه عن الإيقاع في الدراسات الأدبية الأخرى ".[6]

---

[1]. شارف مزاري ، جمالية التلقي في القرآني الكريم أدبية الإيقاع الإعجازي نموذجا، ص 114 .

[2]. محمد الحسناوي ، الفاصلة في القرآن الكريم ، ص 149 .

[3]. ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، دار النهضة ، مصر ، دت ، ص 291 .

[4]. سورة الغاشية ، الآية (15 . 16) .

[5]. حسن نصار ، إعجاز القرآن ، الفواصل ، ص 153 .

[6]. شارف مزاري ، جمالية التلقي في القرآن الكريم أدبية الإيقاع الإعجازي نموذجا ، ص 115.

وما دمنا بصدد البحث عن تأثر الموشح الصوفي بالقرآن الكريم ، يجدر بنا أن نشير إلى زاوية أخرى تسلّط الضوء على هذا الأثر ، من خلال البحث عن مواطن قصدية الاشتغال على التوازن اللفظي كعامل آخر يشكّل الظاهرة الايقاعية عند الصوفي، والمعروف أن الموشحات نمط ايقاعي بامتياز ، ويمكن لها أن تنتظم لا شعوريا تحت نظام الايقاع القرآني و لعلّ ابرز ما يميّز الموشح الصوفي هو تنوّع قوافيه المختلفة في الأدوار ، هذا التنوّع المجسّد في بناء الموشح ، يشير لنا أنّ بناء الإيقاع يعتمد عليه الوشّاح على تقنيات ممتاثلة أو مشابهة لتقنية التوازن ، ليضمن في تغيّر القوافي وزن الألفاظ الأخيرة في كل شطر ، لأن تركيز السامع يكون على الكلمة المتغيّرة في القافية أكثر من غيرها ، والذي يبدّد ذلك القلق الايقاعي هو محافظة الوشّاح على وزن الكلمة الأخيرة المتساوية وزنيا مع كلمة الشطر السابق، وهذا الفن يقصده الشاعر المتغذي بألفاظ وتراكيب القرآن الكريم ويعتمد عليه في بناء ايقاع الموشّح كعامل أساسي في بعث النبض النغمي في الموشّح الصوفي ، و لنتأمل معا قول الششتري في أحد مطالع موشحاته :

"حبـــيـــب قَـلْبي

هو الحبيب بِعينه ← **تناسب بالتوازن** (**قَلْبي = زَيْني**) .

هـــو زَيـــني

وجعلني زينـه "[1]

عادة ما يكون المطلع الثنائي (ثنائي القافية) يحرص على المحافظة على القافية وخاصّة رويّها لأن ذلك الروي هو الذي يميّز الشطر الأول من الثاني في كلّ جزء من أجزاء الموشّح ، لكن أذن السامع لهذا المطلع لا تجد قلقا في تناسب الكلمات الأخيرة في صدري المطلع الذين كان على وزن واحد واختلفا في الروي، إنه بهذا التوازن يريد أن يضيف إيقاعا آخر للمطلع، هذا الإيقاع الذي يتملّك الإيقاع الأصلي والذي يغشاه ويغطيه هو إيقاع القرآن ، لأن حالة الصوفي في هذا اللحظة هي حالة فناء في المحبوب (الله عزّ وجلّ) ، فكأنه بتوظيفه هذا الإيقاع القرآني إضافة على الايقاع الشعري يريد أن يشير إلى المحبوب قد ملك حبّه وغشاه كما غشي ايقاعه ايقاع موشّحه ، لذا فالسامع يطرب لهذه التقنية للوهلة الأولى، كون هذا العاشق ارتقى بإيقاعه البشري إلى إيقاع روحاني يستمدّ وهجه من ايقاع القرآن الكريم ليصل بذلك إلى معرفة الحق تعالى , فإذا نظرنا للمعنى المشكّل في المطلع ، لا نلحظ أيّ لبس بينه وبين تقنية التوازن الذي اشتغل عليها في موشّحه، فالمعنى إجمالا يصف حالة الحب الفانية في المولى انطلاقا من القلب المنغمس في العشق الإلهي إلى الزَيْن ، أي الجمال، دليل على انعكاس جمال آيات الله ونوره في قلبه ، لذا فالقلب يكون معادلا موضوعيا للإيقاع الموشّح المألوف ، وانعكاس جمال آياته تعالى في عبده يكون ظاهرا في انعكاس ظاهرة التوازن في المطلع ، وعليه فإن هذا الشاعر الصوفي يكون قد شحن هذه الظاهرة القرآنية في موشّحه على ثلاث دلالات ، الأولى دلالة العلاقة بالقرآن ، والثانية دلالة الأثر القرآني (دلالة صوتية) ،

---

[1] . الششتري، الديوان ، ص 208 .

والثالثة دلالة الفناء في حبّ المولى تعالى (دلالة روحانية)، " فالعلاقة التي أنشأها المتصوّفة مع القرآن الكريم، علاقة تذوّق وتلذّذ، واستماع تتوخى الوصول بهم إلى الوجد، والسكر الروحي "[1] الذي يوصلهم للحضرة الإلهية عبر خطي الإيقاع الصوتي والإيقاع الروحي ، و عن طريق السماع الذي يكوّنه هذا العاشق في من خلال الاعتماد على إيقاع الموشحات إضافة إلى الأثر القرآني في ذلك المنجز الصوفي ، "فسماع المتصوّفة المتبوع بالوجد، قد تعلّق بالظاهرة الموسيقية في اللغة القرآنية، واكتفى بهذا الجانب الذي لا ننكر الإعجاز القرآني فيه "[2] ، فاللغة القرآنية المزخرفة بأنماط التوازن والتناسب في بنيتها الإيقاعية تجعل من هذا الصوفي يشحنها بوحه ويستحضرها في تشكّلات الظاهرة السماعية عنده ، بيد أنّ هذا العامل يكون مقرونا بخصوصية الموشّح ، الذي يعمد فيها كما رأينا في نموذج الششتري إلى إظهارها وتوظيفها في المطالع التي تأدي الوظيفة التكرارية أكثر في عناصر الموشّح ، لأن المطلع يردّده هذا الشيخ المتصوّف مع مريديه ويكون الترديد عاملا مهمّا في خلق المشهد السماعي ، لذا فإن حضور الخاصية القرآنية في الايقاع تنطلق من طبيعة المطلع المتأثرة بالتوازن القرآني .

ب ـ أثر التوازي القرآني في الموشح الصوفي :

التوازي حسب علماء القرآن الكريم هو :" أن تكون الكلمتان فيه متساويتين في عدد الحروف، وفي نوع الحرف الأخير، (الروي)"[3] ، نحو قوله تعالى ﴿ **فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ** ، وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ ﴾ [4] .

و عرّفه السبكي " بأن تكون الفاصلة مساوية لأختها، دون أن يكون بين الألفاظ القرينتين تقابل " [5] .

و جعله الزركشي في البرهان أشرف الأنواع الثلاثة "[6].

و قسّم الحسناوي التوازي إلى قسمين : توازي الألفاظ ، وتوازي الوحدات المقطعية .

فتوازي الألفاظ يكون كقوله تعالى ﴿ **وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا** ، **فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا** ، **فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا** ﴾[7] .

و التوازي بالوحدات المقطعية كقوله تعالى :

" وَالْقَمَرِ إِذَا تَلَاهَا

وَالنَّهَارِ إِذَا جَلَّاهَا **وحدة مقطعية 1**

وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَاهَا

---

[1]. محمد بنعمارة ، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 104 .

[2]. المرجع نفسه ، ص 107 .

[3]. الرازي ، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، مطبعة الآداب ، مصر، 1987، ص 142 .

[4]. سورة الغاشية ، الآية (12 . 13) .

[5]. السبكي ، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ،تح عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، لبنان ، ط1 ، ج 4 ، ط1 ، 2003 ، ص 448 .

[6]. ينظر : الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص 75 .

[7]. سورة العاديات ، الآية (1 . 2 . 3) .

وَالسَّمَاءِ وَمَا بَنَاهَا
وَالْأَرْضِ وَمَا طَحَاهَا   **وحدة مقطعية 2**
وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا "[1]

فالملاحظ لكل وحدة من وحدات الآيات يجد أنها تتوازى في الكلمات من حيث العدد والنوع .ويعلن الحسناوي " أن هذا النوع من التوازي يشيع في قصار السور"[2] ، أما في السور الطوال فإن حضوره ضئيل .

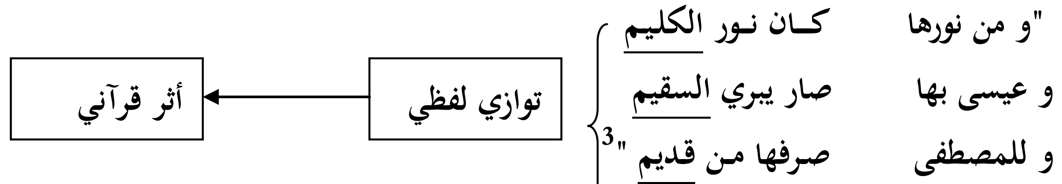
و مادمنا بصدد دراسة أثر تناسب القرآن في إيقاع الموشحات الصوفية عند الششتري ، يمكننا القول بأنّ هذا النوع من التناسب اللفظي (التوازي) يكون هو الأكثر حضورا في موشحاته الصوفية، وذلك لأمرين :

1 . الأثر القرآني من خلال تقنية الموازنة وإضافة ايقاع ثان لإيقاع الموشح ، وهذا ما بيّناه في السابق .

2 . إضافة إلى تقنية التوازن فهو يضيف اتحاد الروي ليكون الإيقاع القرآني منسجما في موشّحه الصوفي .

ولو عدنا إلى التوازي كظاهرة فنيّة نجد أنّ القرآن ركزّ عليها في فواصل آياته كوحدة إيقاعية أساسية في الايقاع القرآني لذا يمكننا أن نلمس أثر ذلك في الموشح الصوفي ، دون أن نبرّر لوجود هذا الفن على أساس الصدفة أو الاعتباطية ، فالصوفي يدرك جيّدا دلالات توظيفاته الشعرية ،انطلاقا من الحروف و الألفاظ إلى التركيب العام، ولغة الصوفي لا تكون مجرّد بوح عادي ، إنما كلّها مشفّرة تشحنها الفلسفة الصوفية وتملأ فراغها، وعليه فإنه يمكن أن يأخذ من فن (التوازي) كظاهرة اعتمدها القرآن في تشكيل النغم الموسيقي للآيات القرآنية, وجعلها الله تعالى معوّضة للوزن الذي بني عليه الشعر العربي.

وفي موشحات أبي الحسن الششتري، يمكننا أن نكشف أثر التوازي القرآني في نمطيه المذكورين سابقا عن الدكتور محمد الحسناوي ولنأخذ النموذج التالي :



نلاحظ في هذه النموذج توظيف الششتري لتقنية التوازي الذي تأثر من خلالها بتوازي القرآن الكريم ، ذلك ابتداءً من القرينة اللفظية الأولى (الكليم) ، وهي لفظة قرآنية من أساس المعجم القرآني ، وقد وازاها الششتري بكلمات مثلها في الوزن والروي في أواخر الشطرين التاليين ، ذلك ما يحيلنا إلى الايقاع الإضافي الذي يريد الششتري أن يضفيه على موشّحه الصوفي ، فينطلق من إيقاعه الشعري في بداية كل شطر من أشطر المطلع أو الدور وينهيه بايقاع قرآني أو احدى خصائص الإيقاع القرآني ، و الصوفي في كلّ طقوسه الروحي يجد نفسه مجبرا على التمرّد من قالب جاهز أفرزته المأثورات البشرية إلى ابكتار عالم آخر يجد فيه من الحريّة ما يجعله يرقى بها إلى

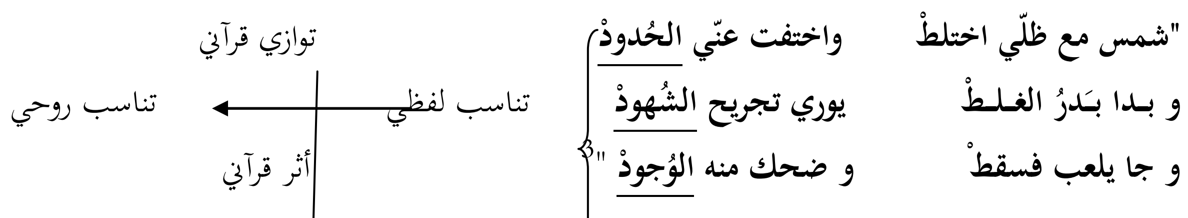
---

[1]. سورة الشمس ، الآية (2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7) .

[2]. محمد الحسناوي ، الفاصلة في القرآن الكريم ، ص 233 .

[3]. الششتري، ص 336 .

عوالم الحق تعالى ، لذا فهو يعتمد توشيح نصّه الصوفي بخصائص من الايقاع القرآني ليخلق عالمه الخاص مع المحبوب (الله) و يضفي على ايقاع الموشّح جمالية إيقاعية اعجازية تقربّه من محبوبه ، لذا فهو ينظر للايقاع القرآني كهمزة وصل بينه وبين المولى تعالى ، ويجد" التشكيلات الإيقاعية . في القرآن . ليست نتيجة يفرضها الوزن، لأنها وببساطة لا تخضع للوزن ولا للقافية ، وليست وليدة تيارات فنيّة أدّت إلى ظهورها ، وإنما هي نابعة أساسا من طبيعة النص القرآني وغنائيته الإعجازية "[1] لذا فهو يقارب اختلاف وتمرّد نصّه الصوفي إلى اعجاز القرآن الكريم انطلاقا من الإيقاع ،هذا ما يثبت لنا جوهر التأثر به ، ويشير إلى أنّ المتصوّفة . ومن بينهم الششتري . انتبهوا إلى فلسفة الإيقاع القرآني العميقة ، و حاولوا توظيفها كقرينة ربّانية توصلهم إلى الحقيقة الوجودية وإلى محبّته سبحانه وتعالى في كل حالاتهم الروحية المختلفة ، انطلاقا من تشكيلاتها الموسيقية المختلفة أيضا، " فالقرآن يتشكّل تحت أشكال إيقاعية متنوعة ، غنية متجدّدة متفاوتة النفس ، متمايزة النغم "[2]، وكذلك حالات الصوفي وطقوسه المتنوّعة والمتجدّدة ، ولو عدنا إلى نموذج آخر للششتري لوجدنا الحالة الروحية تختلف باختلاف الميزة القرآنية المتأثر بها في فن التوازي ، فنجد في إحدى أدواره :

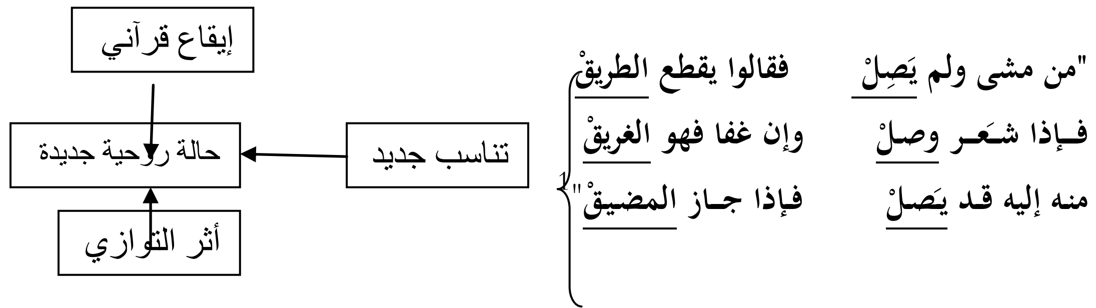


نلاحظ من هذا الدور تغيّر في الخاصية الروحية وتجدّدها مقارنة بالنموذج السابق ، ويتضح هذا التجدّد من التجديد في القرينة اللفظية التي بني عليها التناسب (الحدود) ، فهي التي أضفت بتوازيها مع الكلمات الأخرى (الشهود . الوجود) على الايقاع الشعري خاصية جديدة تمثلت في التوازي القرآني، لكن تحيل إلى تجربة تأثرية مختلفة عن سابقها من حيث الوزن الإضافي الذي تكشف عنه البنية الصرفية (حدود ـ فعول) . فإيقاعها يضفي تغيّرا ملحوظا وظاهرا فوق إيقاع الدور بأكمله (البحر الرمل) ، لهذا فهي تعكس حالة روحية مختلفة وجديدة ، وعليه فإنه يمكننا إثبات التأثر بالإيقاع القرآني اعتمادا على الإيقاع كمظهر حالات التجلي الصوفي ملائمة للظواهر المختلفة ، فهو الشكل الظاهر الذي يمكننا أن نلحظ فيه الأثر القرآني بمستوييه ، الصوتي والمعنوي ، إضافة إلى أنه النمط الظاهر في التجربة الصوفية من حيث التغيّر والتنوّع نتيجة التغيّر في الحالة الروحية ، والعكس كذلك . لذا نجد في الأدوار الأخرى من نفس الموشّح الذي أخذنا منه هذا الدور تغيّر آخر في نمط التوازي وانعكاس لحظة روحية مختلفة عن الأخرى ، وذلك في قوله :

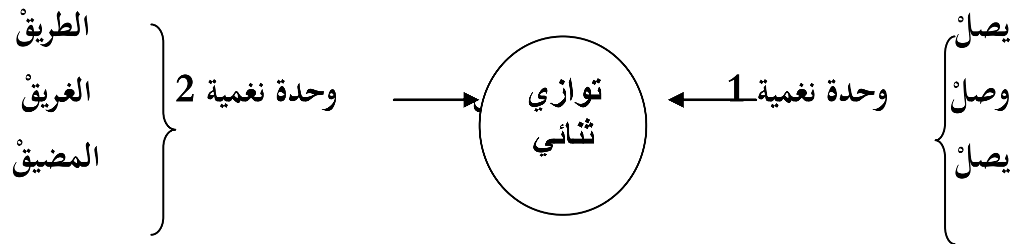
[1] . شارف مزاري ، جمالية التلقي في القرآن الكريم أدبية الإيقاع الإعجازي نموذجا ، ص 93 .

[2]. المرجع نفسه ، ص نفسها .

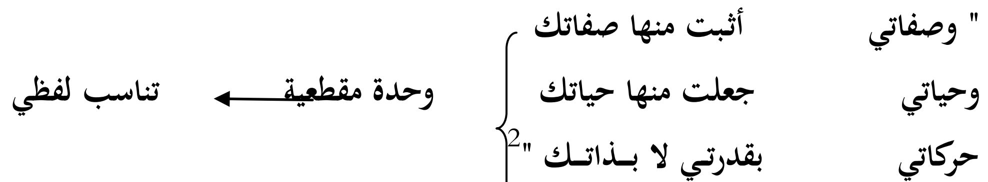
[3]. الششتري ، الديوان ، ص 217 .



في هذا الدور نجد أن التوازي أخذ شكلا آخر وفقا للبنية الصرفية لكل من صدر وعجز أشطار الدور ، لهذا نلحظ التوازي بشكل ثنائي ، يعتمد فيه الشاعر على إضفاء إيقاع جديد مع إيقاعه الشعري ، هذا الإيقاع يستمد نبضه من خصائص القرآن ، لكن في مثل هذا النموذج يجدر بنا الإشارة إلى مراعاة الشاعر التناسب في الوجهين (الصدر . العجز) مما يحيلنا إلى الوهج الإيقاعي الذي تأثر به المتصوّف من القرآن ليكوّن من خلاله وسيلة تعبير لحالة روحية جديدة ، وهذا ما تؤكّده خاصة التغيير في الدور لدى الموشّح ، فكما سبق ذكرنا أن الأدوار حالة متغيّرة و المطلع ثابت في هندسة الموشّح الصوفي ، فالتوازي الثنائي الذي احتواه الدور كان مفصحا على دلالات عدّة ربطها الإيقاع القرآني في تشكّله المتوازي بين وحدات نغمية متساوية .



ومن أثر التوازي بالوحدات المقطعية في موشحات الششتري الصوفية نلمح العديد من الموشحات اعتمدت هذه التقنية ، ومن ذلك قوله :



نلاحظ في هذا النموذج توازيا حسب الوحدة المقطعية ، بحيث كل الكلمات في الشطر الأول من الدور أصبحت قرينة توازي مع كلمات الأشطار الأخرى ، وعليه فإن الدور يشير إلى أثر القرآن في استعمال هذه التقنية الإيقاعية كبديل عن الوزن الشعري وكخاصية متميّزة في القرآن ،لذا فالصوفي أخذ من هاته الخاصية ملامح إيقاعية جديدة شحنها في نصّه ، وأضاف إلى الإيقاع الشعري (بحر الرمل) إيقاعا ثانيا، هذا الإيقاع الثاني جعله ظاهرا

---

[1]. الششتري ، المرجع السابق ، 218 .

[2]- الششتري ، المرجع السابق ، ص 261 .

في كلّ الكلمات المكوّنة لهذا ، فنحن نلاحظ أنّ كلّ كلمة لها ما يناسبها وزنا وترتيبا في الأشطار الأخرى ، و على مستوى السمع ، نجد إيقاع التوازي أقرب إلى أذن السامع من إيقاع البحر الشعري ، لأن تفعيلات بحر الرمل تفرض على السامع أن يفكّ حركاتها ... بين كلمتين أو أكثر ، لذا فالتوازي ساعد في خلق إيقاع جديد لموشّح الصوفي، وليوحي من خلاله بقربه من المحبوب ، ويعبّر عبر هذا النموذج عن الفناء في عشقه الأبدي لمحبوبه وأنّ الحالة الروحية المنغمسة في محبّة الله تعالى تماثل الحالة الإيقاعية التي انغمس فيها إيقاع الشعر بإيقاع القرآن الكريم .



الفصل الثاني

أثر القرآن الكريم في الصورة الشعرية عند الششتري

المبحث الأول

أثر القرآن الكريم في الصورة الفنية في الموشح الصوفي :

- **أثر القرآن الكريم في تشبيهات الموشح الصوفي .**

- **أثر القرآن الكريم في استعارات الموشح الصوفي**

- **أثر القرآن الكريم في مجاز الموشح الصوفي**

- **أثر القرآن الكريم في كنايات الموشح الصوفي .**

الفصل الثاني : أثر القرآن الكريم في التصوير الشعري في موشحات الششتري .

المبحث الأول : أثر القرآن الكريم في الصورة الفنية في موشحات الششتري

أولا : أثر القرآن في تشبيهات الموشح الصوفي :

1 . مفهوم التشبيه :

التشبيه إحدى فنون التصوير الشعري ، وهو إحدى الصور البيانية في العمل الأدبي ، فمفهومه من حيث اللغة "اشتراك شيئين فأكثر في صفة أو صفات متماثلات، وقد يؤدي هذا الإشتراك إلى اللبس وعدم القدرة على التعيين ، إذا كان المطلوب فردا معيّنا أو صنفا معيّنا فيه هذه الصفة أو الصفات "[1] .

أمّا اصطلاحا فالتشبيه هو " الدلالة على مشاركة شيء لشيء في معنى من المعاني أو أكثر على سبيل التطابق أو التقارب لغرض ما ولا يكون وجه الشبه فيه منتزع من متعدّد " [2] ، ويعرّفه ابن قتيبة أنّه " صفة الشيء بما قاربه و شاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة ،لا من جميع جهاته ، لأنه لو ناسبه مناسبة كليّة لكان إياه " [3] .

و يرى أبو هلال العسكري أنه " الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب ، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام ، بغير أداة تشبيه ، وذلك قولك : (زيد شديد كالأسد) فهذا القول هو الصواب في العرف، وداخل في محمود المبالغة وإن لم يكن زيد في شدّته كالأسد على حقيقته "[4] .

ويذهب عبد العزيز عتيق إلى أنّ " التشبيه : بيان أنّ شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدّرة ، تقرّب بين المشبّه والمشبّه به في وجه الشبه " [5] .

ويتشكّل التشبيه من أربعة عناصر :

ـ المشبّه

ـ المشبّه به و يسمّيان (طرفا التشبيه) .

ـ وجه الشبه : وهو الصفة أو الصفات التي تجمع بين الطرفين

ـ أداة التشبيه : وهي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدّرة .

ومثال ذلك ، قول البحتري في مدح في ممدوحه :

"هو بحر السماح و الجود فازدد منه قربا تزدد من الفقر بُعدا "[6]

هذا التشبيه تشبيه عام لأنّ البحتري يشبّه فيه ممدوحه بالبحر في الجود والسماح فوجه الشبه هنا مفرد ، وهو اشتراك الممدوح والبحر في صفة الجود ، والممدوح هو المشبّه والمشبّه به هو البحر . و أداة التشبيه غائبة في البيت وكذلك قوله تعالى "(**يَوْمَ تَكُونُ السَّمَاءُ كَالْمُهْلِ * وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ * وَلا يَسْأَلُ حَمِيمٌ حَمِيمًا**) "[1].

---

[1] ـ عبد الرحمان حسن الميداني ، البلاغة العربية أسسها وعلومها و فهومها ، دار القلم ، دمشق، 1996 ، ج2 ، ص 161 .
[2] ـ المرجع نفسه ، ص 162 .
[3] ـ ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج 1 ، 256 .
[4] ـ أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، 239 .
[5] ـ عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1985، ص 62 .
[6]ـ البحتري ، الديوان ،

فشبّه الله تعالى السماء في يوم القيامة بالمهل و هو الرصاص المذاب من تشققها وبلوغ الهول منها كل مبلغ ، والجبال كالصوف الخفيف الذي يحمله الرياح إلى أيّ مكان .

وفي ظل دراستنا لأثر القرآن الكريم في الموشحات الصوفية عند أبي الحسن الششتري ، يمكننا أن نلج باب الأثر القرآني من خلال تتبعنا لمواطن الإستعانة بالنص القرآني في تشكيل صورة الموشح التشبيهية ، فالصوفي الذي تغذّى بمعاني القرآن ، و أقام منهجه الصوفي على أسس روحانية مصدرها كلام الله تعالى وخطابه المعجز لعباده ، كانت العامل الأساسي في بناء المعنى الصوفي المشكّل في الخطاب الشعري عند المتصوّفة ، والصورة البيانية هي أحد العناصر الموضحة لذلك المعنى ، وهي الوعاء الحامل لرؤية الصوفي وتصوّره الوجودي ، لذا فإننا نحاول في أن نستنطق في موشحات الششتري الصوفية ملامح الأثر القرآني من خلال تشكيلاته البيانية و البدء فيها بأولى مظاهر التصوير وأظهرها و هي (التشبيه) .

و في تتبّعنا لهذا الموضوع آثرنا أن نلحظ ملامح الأثر القرآني في نوعي التشبيه الصورية ، حضور أداة التشبيه كعلاقة رابطة بين طرفي التشبيه ، وغيابها كأحد أوجه الايجاز في بناء الصورة التشبيهية ، " فالبلاغيون يقسّمون التشبيه باعتبار الأداة إلى مرسل ومؤكّد "[2]، و على هذا التقسيم سنعمد إلى تتبّع أثر القرآن وفقه .

2 ـ أثر القرآن في التشبيه المرسل عند الششتري :

التشبيه المرسل هو " ما ذكرت فيه أداة التشبيه " [3] ،نحو قوله تعالى : " فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ " [4] .

و كقول أبي نوّاس في مدح الأمين :

" **تتيه الشمسُ والقمرُ المنيرُ إذا قلنا : كأنهما الأميرُ** " [5] .

والمتأمّل لموشحات الششتري يجد أن الأثر القرآني في التشبيهات المرسلة عنده متنوّعة وكثيرة ، نجد ذلك في قوله :

"**دامت ليالي سعدي** **كما الليالي العشرْ**

والحب وافى وعدي **وزال على الضررْ** "[6] .

فالقارئ للبيت الأول من هذا المطلع يجد أنّه ارتكز في تشبيهه على رافد قرآني و استلهم أحد أطراف التشبيه من حوض القرآن الكريم ، والشاعر أراد في هذا التشبيه أن يشبّه ليالي سعده و ليالي حبّه للمولى ، التي يقضيها في البحث عن الحقيقة و الاجتهاد في الوصول إلى مقام تجلّي الحق تعالى ، بمرتبة الليال العشر التي أقسم الله تعالى بها في القرآن الكريم وذلك ما جاء في سورة الفجر قوله تعالى : " (**والْفَجْرِ ، وَلَيَالٍ عَشْرٍ**)"[7] .

---

[1] ـ سورة القيامة الآية (8 ـ 9 ـ 10) .
[2] ـ عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، ص 80 .
[3] ـ المرجع السابق ، ص 80 .
[4] ـ سورة الشعراء ، الآية 63 .
[5] ـ أبو نوّاس ، الديوان ، تح : إيفالد فاغنر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2001 ،ج1، ص 293 .
[6] ـ الششتري ، الديوان ، ص 437 .
[7] ـ سورة الفجر ، الآية (1 ـ 2) .

والمتأمل لتوظيف الششتري للمعنى القرآني في تشبيهه يرى أنّه أراد أن يشحن هذا المعنى رؤى الصوفي الذي يحاول فيه اضفاء مكانة للحظات التجلّي الالهي في عالمه ، ذلك ما يجعلها الشاعر في مرتبة الليالي العشر ، وهي ليالي العشر الأوائل من ذو الحجّة التي يكون فيها الانسان متوحّدا من المولى تعالى و نقيا من ذنوبه وعاد كيوم ولدته أمّه كما جاء في الأثر النبوي ، إن الصوفي يرى تجرّده من العالم البشري و انغماسه في عالم روحاني يتصل بالمولى سبحانه وتعالى ، يعتبرها أصدق اللحظات وأقربها لله ، ويستلهم الشاعر من ركن الحجّ أمرين ، فالأول هو تفرّد العابد لله في الحجّ وانشغاله بمناسك الحج طيلة تلك الأيام ويكون فيها أقرب إلى الله تعالى، ثمّ أنّه يكون في ذلك المقام متجرّد من كلّ زينة و أيّ شكل من أشكال التزيّن الدنيوي ، لهذا كان التمثيل بتجرّد الصوفي من عالمه كما تجرّد الحاج من عالمه البشري واتصل بالله تعالى أثناء أداء المناسك ، و عبّر عن ذلك الطقس بصورة تشبيهية ، جعل المورد القرآني أحد أطرافه ، بل وأظهره في التشكيل الصوري ، وذلك في قوله " كما الليالي العشر " والليالي العشر يفسّرها المتصوّفة " عشر الحجّ أيام ترك الزينة ،ولهذا شرع للمحرم ترك الزينة ، وشرع لمن أراد أن يضحي إذا أهلّ هلال ذي الحجّة أن لا يقص ظفرا ولا يأخذ من شعره " [1] .

والأمر الثاني أنّه يشاكل مقصد الحجّ في ذهاب المسلم للطواف حول الكعبة وأداء مناسك الحج في التقرّب إلى المولى تعالى والانفراد في تلك الأيام بعبادته والاخلاص في حبّه ، كذلك الصوفي يشبّه رحلته في العالم الروحاني برحلة الحجّ التي يطهّر في القلب والفؤاد من كلّ ذنب و يكون هذا العاشق موصولا بحبل الله تعالى طاهرا النفس نقي الفؤاد وما في القلب غير حبّ الله تعالى .

و كذلك الحال في قول الششتري :

"هكذا الوصل وكأن لم يكن والله حجّه

فاز من خلى الشواغل و لله تـوجّـه " [2]

التشبيه في هذا القفل مدعوم برافد قرآني ، والملاحظ لطرفي التشبيه يجدّ أن أداة الربط (كأنّ) ربطت بين المعنى الصوفي والمعنى القرآني ، وكلاهما شاركا في اتحاد معنى واحد ، و هي لحظة انعدام الآدمية عن الانسان ، فالششتري أراد تمثيل لحظته الفانية في عالم العشق الإلهي بلحظة تجرّد فيها من كلّ الملامح البشرية ، ذلك ما جعله يراهن على حياة الروح و تلاشي الجسد الانساني فيه ، وهذا ما عبّر عنه المولى تعالى في القرآن الكريم في قوله : " (**هَلْ أَتَىٰ عَلَى الْإِنسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْئًا مَّذْكُورًا**)"[3] ، والمقصود في هاته الآية في نظر الصوفية أنه " قد قد أتى على الإنسان حين من الدهر ، لم يكن شيئا موجودا في عينه، لأنه أتى على الإنسان أزمنة ودهور قبل أن يظهر في هاته الصورة الآدمية ، وهو في الصورة التي له في كل مقام وحضرة "[4] ، فالششتري يشير من هذا الرافد القرآني إلى اللحظة التي ينعدم فيها الكيان الإنساني ويتلاشى فيه الجسد لتبقى الروح فانية في عالم الحب الإلهي

---

[1] ـ ابن عربي ، رحمة من الرحمان في تفسير القرآن ،ج 4 ، ص 488 .

[2] ـ الششتري ، الديوان ، 373 .

[3] ـ سورة الإنسان ، الآية 1 .

[4] ـ ابن عربي ، المرجع السابق ،ص 429 .

الخالص، فالعدم عنده أوصل وأوطد لحظات الاتصال بالمحبوب (الله تعالى) و" لولا الثبات في العدم لما حصد العاشق خزائن كرم المولى ، ففي العدم شيئية غير مرئية "[1] لا يدركها الإنسان العادي .

3 . أثر القرآن في التشبيه المؤكد عند الششتري :

التشبيه المؤكد هو " ما حذفت منه أداة التشبيه ، وتأكيد التشبيه حاصل من إدّعاء المشبّه عين المشبه به "[2]

وذلك نحو قوله تعالى :" (**وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ**) "[3] ، فشبّه الله تعالى حركة الجبال كحركة السحاب التي يخيّل للإنسان أنها ثابتة في مكانها، و الأصل في هذا المعنى (وهي تمرّ كمرّ السحاب) فحذفت الأداة هنا لتوكيد المعنى وليكون المشبّه عينه المشبّه به .

و كذلك في قول المتنبّي :

"أيْنَ أزْمَعْتَ أيّهذا الهُمامُ؟   نَحْنُ نَبْتُ الرُّبَى وأنتَ الغَمامُ

نَحْنُ مَن ضايَقَ الزّمانُ له فيـ   ـكَ وخـانَتْـهُ قُـرْبَـكَ الأيّامُ "[4]

والأصل في التشبيه (نحن كنبت الربى ، وأنت كالغمام) وحذفت أداة التشبيه للتوكيد والإيجاز .

والمتأمل لموشحات الششتري الصوفية يجد التشبيه المؤكد له العديد من الصور التي ساهم في بنائها وتشكيلها استدعاء القرآن الكريم ومعانيه ، مما أضاف للمعنى الصوفي بُعدا آخرا يلوّح به توظيف القرآن إلى مرجعية الششتري للقرآن الكريم وتأثره الواضح بأسلوبه ومعانيه المعجزة . و لنأخذ قول الششتري في إحدى موشحاته :

"اسم الأعظم محمد المختار

و هو شمس تلوح بين أقمار

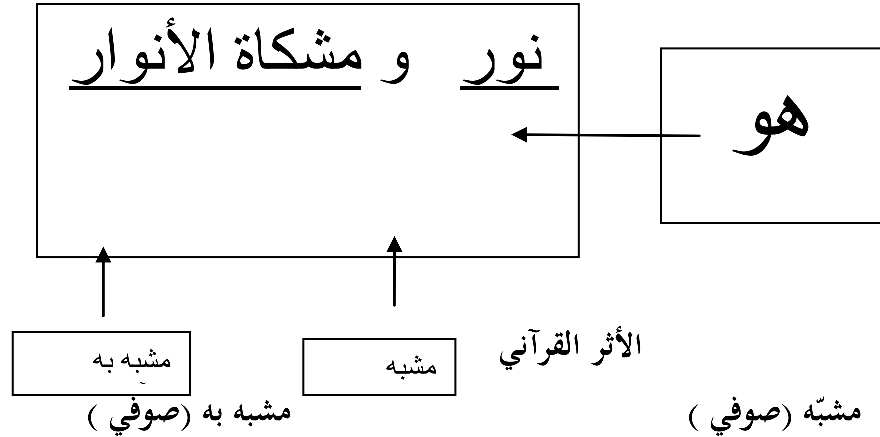
و هو نور و مشكـاة الأنـوار "[5]

فالملاحظ لهذا الدور يجد في التشبيه الأخير أثر التشبيه القرآني في موشّح الششتري ، ذلك لأنّه يحلينا إلى قوله تعالى : "(**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ**) "[6] . هذا التشبيه الذي أراد به الششتري أن يحيله إلى تشبيه النبي صلى الله عليه وسلّم فهو النور الإنساني الذي هدى الناس إلى الحق ودلّهم إلى طريق الهداية والقرب من الله تعالى ، فالششتري يشكّل في ذلك التشبيه معنى مواز لصورة التشبيه القرآني ، وينطلق في بناء هذا التشبيه من ذلك البناء الاعجازي (التصوير القرآني)، ويجدر الذكر أنّ الششتري بنى تقنية التشبيه في هذا الدور على تكثيف المعنى عند المشبه به فجعله يأخذ معنى المشبّه والمشبّه به معا في الآية القرآنية السابقة ، (

---

[1] ـ ابن عربي ، المرجع السابق ، ص 430 .
[2] ـ عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، ص 80 .
[3] ـ سورة النمل ، الآية 88 .
[4] ـ المتنبي ، الديوان ، ص 177 .
[5] ـ الششتري ، الديوان ، ص 161 .
[6] ـ سورة النور ، 35 .

نور الله كمشكاة فيها مصباح) . و الرسول عنده كنور الله ونور المشكاة : ويمكن توضيح المقصد من ذلك في ما يلي :



فالمعنى المشكل في الصورة التشبيهية في دور الششتري يشير به إلى وجود بُعدين يرسمهما الصوفي من خلال استدعاء هاته الآية، البعد الأول هو العلاقة الرابطة بين المحبّ والمحبوب من خلال هدي النبي صلى الله عليه وسلّم، والبعد الثاني يشير إلى منبع ذلك الهدي في الوجود والذي يرجعها الششتري إلى المشكاة الأصل نور الله سبحانه وتعالى .

و في نموذج آخر يستدعي الششتري النص القرآني كمنطلق أساس لتشكيل الصورة التشبيهية عنده وذلك في :

" و نسيم الصباحْ طاب منه نشرا

و برَوح و راحْ عاد شفعي وترا "[1]

التشبيه المؤكد هنا في قوله " عاد شفعي وترا " والتأويل يقتضي منا أن نرجع البناء التصويري إلى أصله وذلك في تشكّل التشبيه التام (عاد شفعي كوتري) ، والعامل في حذف الأداة هنا هو الايقاع بدرجة أولى والبعد الصوفي في الدرجة الثانية ، ذلك لأن الوزن لا يستقم بإضافة الأداة و لا يستوي التماثل في الروي بكسر المشبّه به .

و الششتري يأخذ الصورة التشبيهيّة هنا مأخذ الإشارة إلى البعد الإلهي في عالمه الصوفي ، وذلك بالارتكاز في بناء الصورة على النص القرآني من خلال رجوعنا بطرفي التشبيه إلى موردهما القرآني ، وسرعان ما يلفت هذا انتباه القارئ إلى قوله تعالى "(**و الشفع و الوتر**) "[2]، ومراد هذا عند الششتري هو ربط الخصوصية البشرية بالخصوصية الإلهية ، وحذف الأداة أضاف للمعنى بلاغة فريدة في إظهار الفناء البشري في حضرة الإله عزّ وجل وفي الشفع والوتر إشارة إلى أنه في ذلك المقام "لابد من ربّ و عبد، فقد ثبت الجمع وتعين الشفع ، فالشفعية حقيقة العبد، إذ العبادة تناقض التوحيد فإنها تطلب عابدا ومعبودا، والعابد لا يكون المعبود، فإن الشيء لا يذل

[1] ـ الششتري ، الديوان ،146 .
[2] ـ سورة الفجر ، الآية 3 .

لنفسه، والوترية لا تنبغي إلاّ لله من حيث ذاته "[1]، و تشكيل الصورة في هذا التشبيه هو إشارة الششتري إلى فنائه في الحضرة الإلهية ذلك ما يعبّر عنه في قوله (عاد شفعي وترا) أي أنّ روحه انغمست في وحدانية الله تعالى و أصبحت الروح مخضبة بحب الحق وهائمة في عالم اللاهوت المتجلّي في لحظته .

المطلب الثاني : أثر القرآن في استعارات الموشح الصوفي :

1- مفـهـوم الاستعارة :

الإستعارة في اللغة هي " رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر ، يقال : استعار فلان سهما من كنانته أي رفعه وحوّله منها إلى يده "[2] .

أما اصطلاحا فقد خاض فيها البلاغيون كثيرا وتناولوها في دراستهم البلاغية بكثرة فيعرّفها الحاحظ في البيان والتبين : " الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه "[3].

وعرّفها عبد القاهر الجرجاني في قوله : " الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدلّ الشواهد على أنه اختصّ به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقل لازم فيكون هناك كالعارية "[4].

و عند أبي الهلال العسكري " الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض "[5]

و يعرفها ابن الأثير في المثل السائر أنها " طيّ ذكر المستعار له الذي هو المنقول إليه ، والاكتفاء بذكر المستعار والذي هو المنقول "[6] ويعرّفها تعريفا آخر أيضا فيقول : " الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طيّ ذكر المنقول إليه "[7] .

ومن كل التعريفات السابقة يمكن أن نحصر مفهوم في الاستعارة في ما اختصر عبد العزيز عتيق في النقاط الآتية :

1 . الاستعارة ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي

2 . هي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه .

3 ـ تطلق الاستعارة على استعمال المشبّه به في المشبّه ، فيسمّى المشبّه به مستعارا منه و المشبّه مستعارا له ، واللفظ مستعارا .

4 ـ قرينة الاستعارة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي قد تكون لفظية أو حالية . "[8]

ومثال الاستعارة في قوله تعالى : " **(وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ)** "[9] .

---

[1]- ابن عربي ، رحمة من الرحمان في تفسير القرآن ، ص 489.
[2] ـ عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، ص 170 .
[3] ـ الجاحظ ، البيان والتبيين ، ص ....
[4] ـ الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 22.
[5] ـ أبو الهلال العسكري ، الصناعتين ، ......
[6] ـ ابن الأثير ، المثل السائر ، ص 142.
[7] ـ المرجع نفسه ، ص 145 .
[8] ـ عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، 175 .
[9] ـ سورة يس ، الآية 37 .

فاستعير معنى السلخ وهو خاص بالشاة و أنواع الذبائح إلى معنى تبديل النهار بالليل بعد غروب الشمس فلازمة المشابهة هنا هي القرينه (نسلخ) .

وكذلك في قول المتنبّي : " **وتَوَقّدَتْ أنْفاسُنا حتى لَقَدْ أشْفَقْتُ تَحْتَرِقُ العَواذِلُ بَينَنَا** "[1]
فقد شبّه المتنبي تأرّق النفس وآلامها بتوقّد النار وحذف المشبّه به وترك قرينة الفعل توقدت تدلّ عليه
وكذلك في قوله :

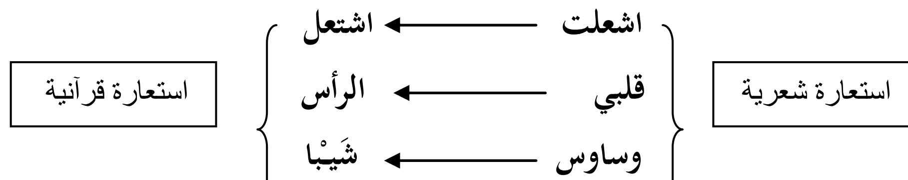
"ما زالَ طرفُكَ يَجري في دِمائِهِمِ حَتّى مَشى بِكَ مَشيَ الشارِبِ الثَمِلِ "[2]

2 ـ توظيف الاستعارة القرآنية في موشحات الششتري :

ونعني به في هذا الموضع استدعاء الششتري لبعض الاستعارات القرآنية وتفجيرها برؤية صوفية في موشحاته ، والناظر لنصوصه يجد الكثير من الاستعارات شكّلها الششتري من استعارات القرآن الكريم ، و بالرغم من اضماره أحيانا لأحد عناصر الاستعارة القرآنية إلاّ أنه يحافظ على المعنى القرآني المشكّل من تلك الاستعارة ويضيف لها دلالات أخرى يساعد السياق أيضا في تنشئته . ومن ذلك قوله في إحدى ختماته :

" أشعلت قلبي وساوس وابتلتني فابتليتوا
مولتي لعبت بأجناس من قوى يعصى ستوا "[3]

الملاحظ لهذا النموذج يجد استدعاء الاستعارة القرآنية ظاهرا منذ بداية الشطر الأول ، وذلك ما يشير به قوله في البدء (أشعلت قلبي وساوس) إلى ما جاء في القرآن من قول زكريا عليه السلام :" (**قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيّاً**)"[4] ونلاحظ المقابلة الآن في الاستعارتين :



معنى الاشتعال أعاره الحق تعالى في القرآن الكريم إلى كثرة الشيب في رأس زكريا عليه السلام ، والرأس والقلب كلاهما مورد من موارد التدبّر والتفكير والتأمل وموطنا لاتصال الإنسان بالوجود ،كذلك الاشتراك التام بين الوساوس والهموم مع المشيب ، لذلك نستطيع الجزم أنّ هاته الاستعارة لم تأت اعتباطا ، وإنما قصدها الششتري ليماثل همّه وشغفه بلقاء المولى في لحظة تجلّيه كلقاء زكريا عليه السلام به ، واعتراف زكريّا أمام الله تعالى بالعجز والضعف ، كذلك اعتراف الششتري لمحبوبه بالضعف والعجز و الاعتراف بالتبعية للحق تعالى والطمع في الظفر

---
[1] ـ المتنبّي ، الديوان ، دار النهضة العربية ، بيروت ،1988، ص 150 .
[2] ـ المرجع السابق ، ص 276 .
[3] ـ الششتري ، الديوان ، ص 109 .
[4] ـ سورة مريم ، الآية 4 .

بكرمه و ثوابه ، فاستدعاء الاستعارة هنا هو إعارة معنى اللقاء الذي حصل مع زكريا و المولى تعالى إلى لحظة انفراد هذا العاشق (الششتري) بعشقه في طقسه الصوفي مع محبوبه الأبدي (الله عزّ وجلّ) .

وفي نموذج آخر نلمح كذلك توظيفا للاستعارة القرآنية كأحد استعارات الششتري الشعرية والتي يعتمد من خلالها الششتري على تشكيل رؤياه الصوفية ، ولنتأمل قوله في إحدى الأدوار :

"جمالها مشهورْ في الدين القديمْ

لاحت ولاح النورْ في الليل البهيمْ

و دُكّ منها الطورْ لموسى الكليمْ " [1] .

الصورة الاستعارية في هذا الدور هي (دُكّ منها الطور) ، فالدكّ هو حط المرتفع بالبسط ، واندك سنّام البعير إذا انفرش في ظهره ، والمعنى المراد في هذه الصورة أنّ يكسّر جبل الطور ويفترش اجزائه في الارض كما يفترض ما وضع من اعلى سنام البعير، وهاته الصورة الاستعارية موردها قرآني وقد جاءت بعدّة مواضع في القرآن الكريم من ذلك قوله تعالى : (**كلا إذا دُكّت الأرض دكا دكا**) [2].

وفي قوله عزّ وجلّ : " (**وَحُمِلَتِ الأَرْضُ وَالْجِبَالُ فَدُكَّتَا دَكَّةً وَاحِدَةً**) "[3] .

إن الشاعر في هذا الموضع يستند على الاستعارة القرآنية لأنها الصورة المثلى التي رسمها القرآن الكريم لتجلي الحق سبحانه وتعالى فالشاعر كذلك يشبه تجلّ الحق تعالى في عالمه الروحي بتجلّ المولى لسيدنا موسى عليه السلام و هو المماثل لتجلّيه تعالى يوم القيامة ، فهو في هذه الاستعارة يشير إلى لحظة اتحاد عالم الناسوت وعالم اللاهوت ، تلك اللحظة التي تستوي فيها كل القيم وتنعدم ، ليبقى وحده تعالى الأعلى والأمثل وعبده الفاني في عشق مولاه ، و يشير ابن عربي إلى مثل هذه المشابهة في تفسيره لآية سورة الحاقة إذ يقول : " وذلك في يوم القيامة ، تصير الجبال دكا دكا لتجلّي الحق ، كما اندكّ جبل موسى لتجلّي الحق ، فتصير كالعهن المنفوش وتصير الجبال بهذا الدكّ أرضا " [4]، و بنفس مراد التوظيف للاستعارة القرآنية نجد قول الششتري في موشّح آخر :

"مذ رأيت النور على جبل الطور

و نُفِخ في الصّور سرّها المفهوم " [5] .

هذا مشير إلى الاستعارة القرآنية في قوله تعالى:" (**فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ وَاحِدَةٌ**)" [6]

وكذلك في قوله عزّ وجلّ : " (**وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الْأَجْدَاثِ إِلَى رَبِّهِمْ يَنْسِلُونَ**) " [7]

وتوظيف هاته الاستعارة القرآنية في موشّح الششتري لديها نفس الدليل والتفسير مع الغرض البلاغي والصوفي في توظيف استعارة دكّ الجبال في النموذج السابق ، هذا مشير إلى أن أثر الحضور القرآني في استعارات الششتري

---

[1] ـ الششتري ، الديوان ، ص 121 .

[2] ـ سورة الفجر ، الآية 21 .

[3] ـ الحاقة ، الآية 14 .

[4] ـ ابن عربي ، رحمة من الرحمان في تفسير القرآن ، ص 370 .

[5] ـ الششتري ، المرجع السابق ، ص 171 .

[6] ـ سورة الفجر ، الآية 13 .

[7] ـ سورة يس ، الآية 51 .

لدليل واضح على انغماس هذا الصوفي معاني الله تعالى والصورة الاستعارية الواردة في النماذج السابقة تعتبر من آيات التصوير الالهي ومعنى من معاني الحق سبحانه وتعالى .

3 . أثر القرآن في بناء استعارات موشح الششتري :

و المقصود في هذا الموضع ليس استدعاء الاستعارة القرآنية في الموشح الصوفي، وإنما مساعدة النص القرآني في بناء وتشكيل الصورة الاستعارية الجديدة والمستحدثة عند الششتري ، وذلك انطلاقا من اعتبار القرآن مرجعا هاما لفلسفة الصوفي في عالمه العرفاني ، وموردا من موارد المعنى الصوفي و رافد له في التجربة الشعرية بصفة عامة .

و من ملامح ذلك الأثر ما جاء به الششتري في إحدى موشحاته :

" الوجود ليها يركع حيث كانت صلاتي

وصِلات الفرق تجمع فذّة دون شتاتي "[1]

الاستعارة التي وظّفها الشاعر في هذا القفل تأخذ من الرافد القرآني لفظ و معنى الركوع الموكول إلى العبد الذي يركع للمولى تعالى في صلاته الدائمة ، و كثيرة هي الآيات القرآنية التي جاءت عن ركوع العبد وسجوده وعن صلاته ، من ذلك قوله تعالى: " (وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ وَارْكَعُوا مَعَ الرَّاكِعِينَ) " [2]

وكذلك قوله عزّ وجل : "(يَا مَرْيَمُ اقْنُتِي لِرَبِّكِ وَاسْجُدِي وَارْكَعِي مَعَ الرَّاكِعِينَ) " [3]

فأراد الشاعر تشبيه ولاء الوجود إلى الله سبحانه وتعالى بالركوع الذي يعرب فيه العبد عن عبوديته للواحد الصمد وعليه فهو يظهر المشبّه المستمد من النص القرآني كدليل قاطع على تجلّي الحق تعالى في حالته الصوفية ،و يضمر المشبّه به ليعبّر به عن فنائه في ذلك التجلّي ومن ذلك يكون للقرآن أثر في بناء الصورة البيانية والرؤيا الصوفية الماورائية ،تلك التي يشحنها الشاعر الصوفي فلسفته الروحانية و يعبّر من خلالها عن عالمه الروحاني .

و نلمح في نموذج آخر هذا الأثر أيضا ، وذلك في قول الششتري :

"فتُبْ عن نفسك أو اقتصرْ

ترى بعين قلبك معنى الخبر " [4]

المتأمل لهذا الدور يجد في الاستعارة (ترى بعين قلبك) ارتكازا على استعارة القرآن الكريم وذلك في قوله تعالى :"(**أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَٰكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ**) "[5] .

وفي الآية توضيح بإعارة البصر من العين إلى القلب ، فكأنّ هداية الانسان و معرفته لحقيقة الكون إنما تنبعث من إيمان في القلب دون غيره ، لهذا أخذ الششتري هذا المعنى وبنى عليه استعارته السابقة و طرحها بطريقته الصوفية

[1] ـ الششتري ، الديوان ، 116 .
[2] ـ سورة البقرة ، الآية 43.
[3] ـ سورة آل عمران ،43 .
[4] ـ الششتري ، الديوان ، ص 137 .
[5] ـ سورة الحج ، الآية 46 .

إذ يعتبر الصوفي أن الرؤية القلبية هي التي توصل العبد إلى الحقيقة و ليست الرؤية بالعين المجرّدة ، فهو إذن يستثمر الاستعارة القرآنية ويفجّرها في استعارة جديدة انطلاقا من المعنى المشكّل في الآية القرآنية ، و الصوفي في كل أحواله ينطلق من اعتراف بالحقيقة ويسعى للبحث عنها في نفس اللحظة لذا فهو ينطلق من إيمان خالص بحقيقة المولى وتوحيده ، ويسعى للبحث عنها لتحقيق اللقاء بالحبيب ، وذلك ما يعطنا تفسير البدء بمعنى قرآني وتكوينه في قالب استعارة جديدة .

والملاحظ لهذا النموذج (القفل السابق) يجد أن حضور القرآن في استعارة الششتري لم يكن لفظيا بل كان معنويا ، ذلك مشير إلى أن القرآن كان داعما في هاته الاستعارة من حيث تشكيل المعنى ، وهذا جانب مهم يتّكئ عليه المتصوّفة ، فحضور معنى القرآن الكريم على لسان حالهم إنّما هو تعبير مواز لتجلّي الحق سبحانه وتعالى وانعدام كل الصفات والقيم الكونية و تفرّده بالبقاء في ذلك العالم السامي ، وعليه فإنه يمكننا الجزم أنّ النص الصوفي إنما هو إعادة كشف جديد لأسرار القرآن في الوجود و تبيان جليّ لجماليات القرآن وآثارها في واقع الصوفية التي اتخذت هذا الكلام المعجز أساس تفرّدها وتميّزها في الوجود .

ثالثا ـ أثر القرآن في مجاز موشّح الششتري :

1 – مفهوم المجاز :

المجاز أحد مظاهر التصوير الفني في البلاغة العربية و قد خاض فيه البلاغيون كثيرا و درسوه في الكثير من دراساتهم و ابحاثهم وسنورد بعض تعريفات المجاز :

أول من خاض البحث في المجاز هو الجاحظ وقد عرّفه بقوله : " هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي "[1].

و عند ابن رشيق القيرواني أنّ " المجاز في كثير الكلام أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعا في القلوب والأسماع ، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ، ثمّ لم يكن محالا محضا فهو مجاز، لاحتمال وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخله تحت المجاز، إلاّ أنهم خصّوا بالمجاز بابا بعينه ، وذلك أن يسمّى الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب " [2].

و يرى عبد القاهر الجرجاني بأنّ" المجاز كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول ، وإن شئت قلت : كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له ، من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له وضع واضعها فهي مجاز "[3] .

وممن توسّع في موضوع الحقيقة والمجاز ضياء الدين ابن الأثير فقد عرّفهما أولا بقوله : " الحقيقة اللغوية : هي حقيقة الألفاظ في دلالاتها على المعاني ، وليست بالحقيقة التي هي ذات الشيء ، أي نفسه وعينه ، فالحقيقة اللفظية إذن هي دلالة اللفظ على المعنى الموضوع له في أصل اللغة ، والمجاز هو نقل المعنى عن اللفظ الموضوع له

[1] ـ الجاحظ ، الحيوان،ج 5 ، ص 27 .
[2] ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة ،ج1، ص 236 .
[3] ـ أسرار البلاغة، ص 305 .

إلى لفظ آخر غيره "[1] ، ويؤكّد هذا المفهوم عبد العزيز عتيق في قوله : " وتقرير ذلك أن أقوال المخلوقات كلها تفتقر إلى أسماء يستدل بها عليها ليعرف كل منهما باسمه من أجل التفاهم بين الناس ، وهذا يقع ضرورة لا بدّ منها ، فالإسم الموضوع بإزاء المسمّى هو حقيقة له ، فإذا نقل إلى غيره صار مجازا " [2] .

ومن الأمثلة الموضحة للمجاز نذكر قوله تعالى : "(**وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا**) " [3] فالموضع الذي وضع فيه معنى السؤال لغير موضع الأصلي وذلك بإسناده إلى لفظ القرية .

وكذلك في قوله عزّ وجلّ : " (**وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا**) " [4] ، فالمجاز هنا في كون الأرض لا تخرج أثقالها لوحدها ولكن الفاعل لهذا الفعل هو المولى سبحانه وتعالى ، ولكن جاز تعبيريا وتوكيدا هذا القول .

و كذلك في قول المتنبّي :

" **أَنتِ مِنّا فَتَنتِ نَفسَكِ لَكِنْ**   **نَكِ عوفيتِ مِن ضَنىً وَاشتِياقِ**

حُلتِ دونَ المَزارِ فَاليَومَ لَو زُر   **تِ لَحالَ النُحولُ دونَ العِناقِ** " [5]

وفي هذين البيتين مجازان بين فتنة النفس وهو احالة النحول . وكلاهما وضع لفظهما لغير وضعهما في المعنى الأصل و جاز التعبير بذلك حملا على بلاغة المجاز و جماله في إصابة المعنى وتقويته .

و في ظل تتبعنا لأثر القرآن الكريم في موشحات أبي الحسن الششتري ، يمكننا التأمل في الصور المجازية التي يستعملها الششتري في موشحاته ، أن نعرف مورد بنائها القرآني انطلاقا من استنطاق ملامح النص القرآني من أجزاء تلك الصورة ، وهاته الملامح يمكن أن تكون متعلقة بلفظ أو ألفاظ أو معنى مستوحى من القرآن الكريم ، و المحفّز الأساس للبحث عن أثر القرآن في مجازات الششتري هو تسليمنا المطلق أن الخطاب الصوفي ضرب من أضرب الخطاب الديني والروحاني أي أنّه متشبّع بمعاني القرآن الكريم وأساليبه ، إضافة إلى أن المجاز هو أكثر الصور البيانية استعمالا وتداولاً في الخطاب القرآني والخطاب الشعري عموما ولا يندر في العمل الأدبي إلاّ ما قصد لذلك الغرض (الندرة) ، وعليه فإننا سنقتصر في هذا البحث على نوعي المجاز :

1 ـ المجاز العقلي .

2 ـ المجاز اللغوي .

و سنوضّح بعض ملامح التأثر بالقرآن الكريم في الصورة المجازية في كلا النوعين .

---

[1] ـ ابن الأثير، المثل السائر، ص 24 .
[2] ـ عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 139 .
[3] ـ سورة النساء ، الآية 82 .
[4] ـ سورة الزلزلة ، الآية 2 .
[5] ـ المتنبّي ، الديوان ، ص 236 .

2 – أثر القرآن الكريم في المجاز العقلي عند الششتري :

المجاز العقلي "هو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي"[1] .

ومثال ذلك قوله تعالى : " (**وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا هَامَانُ ابْنِ لِي صَرْحًا لَّعَلِّي أَبْلُغُ الأَسْبَابَ**) "[2]

ففي إسناد الصرح إلى هامان وزير فرعون "مجاز عقلي علاقته السببية، لأنّ هامان لم يبن الصرح بنفسه وإنما بناه عمّاله، ولكن لما كان هامان سببا في البناء ، أسند الفعل إليه "[3].

والعلاقات التي يكون فيها المجاز مختلفة وهي "السببية أو الزمانية أو المكانية أو المصدرية أو المفعولية أو الفاعلية "[4]

وفي موشحات الششتري نجد أثر القرآن في مجازاته العقلية ، من ذلك قوله :

" مـدامة تحيي النفـوس و من شرب منها سكرْ

قد انجلت لي كالعروس و رأيت شمسا وقمرْ " [5]

هذا المجاز المذكور في الأول يعبّر لنا عن مدى تأثر الششتري بالمجاز القرآني ، وقد جاءت هاته الصورة في القرآن الكريم في أكثر من موضع وبأكثر من صيغة ، نذكر من ذلك قوله تعالى : " (مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيْعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيْعًا) "[6] .

و المقصود بقوله (من أحياها) أي من (أحي النفس) .

والشاعر وظّف هذه الصورة ليعبّر عن لحظة الحياة التي ولد فيها في عالمه الروحاني ، إنّه يكشف عن حياة ثانية موازية للحياة الجسدية ، وهي الحياة الروحانية التي يعيشها هذا الصوفي العاشق في طقوسه الصوفية المختلفة ، والمدامة هي رمز للحب الإلهى المعتّق والتي بشربها أي بسكونها في القلب يحي هذا القلب وتحي نفسه ويفنى هذا العاشق في حبّه الالهي الذي يغمر روحه ، و" هي روح تسري في العقول والقلوب ، وهي سرّ الحياة ومنبعها ، تندّ عن الحصر ، وتأبى عن التعيين و الوصف، وهي عين المحبّة التي نوّرت القلوب وكشفت عن سناها، فهام العاشقون، و أضحى الناظرون إليها حيارى بها سكارى "[7] وسنأتي إلى موضوع السكر الصوفي و خمريات الصوفية الصوفية لاحقا ، لكن يجدر الإشارة هنا إلى أنّ المجاز القرآني استثمِر عند الششتري كأرضية بنى عليها تصويره الرمزي في الموشحات ، و العامل الأساس في هذا، هو تغذّيه بالقرآن الكريم ومعرفته الواسعة بمعاني القرآن و أبعاده ، إضافة إلى أنّه يعبّر في كل توظيفاته للعبارة القرآنية عن قربه من الحق سبحانه وتعالى ، أو لأن اللحظة الابداعية

---

[1] ـ عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، ص 147 .
[2] ـ سورة القصص ، الآية 38 .
[3] ـ عبد العزيز عتيق ، المرجع السابق ، ص 148 .
[4] ـ المرجع نفسه ، ص 147 .
[5] ـ الششتري ، الديوان ، ص 146 .
[6] ـ سورة المائدة ، الآية 32 .
[7] ـ بومدين كروم ، أبو الحسن الششتري الصوفي الجوّال ، ص 103 .

كانت ملازمة للحظة تجلّي المولى سبحانه وتعالى في عالم الششتري الروحاني ، كذلك هو كشف آخر لذكر الله تعالى أثناء تجلّيه .

إنّ الششتري يلزمنا في موشّحاته الصوفية أن ننظر إلى استدعاء القرآن عنده بأكثر من زاوية ، ذلك لأن الحقيقة التي تغمره تجلت فيه في كل مكان و تمظهرت الحضرة الإلهية عنده في كل مستويات الخطاب ، فلا بوح إلاّ بذكر الله ، ولا معنى إلاّ معناه ، ولا هيام إلاّ بهواه ، لذا فإنّ الظاهرة المجازية التي يستمدها الشاعر الصوفي من القرآن الكريم إنما هي تعبير آخر عن نقل الروح من موضعها البشري ووضعها في ما لها علاقة به وهو العالم الربّاني ، ذلك السمو الجليل الذي ينقلنا إليه الششتري في تصويره الشعري ، والمجاز أحد أجنحة الخيال الصوفي التي حلّقت بنا إلى مقام العشق الأبدي .

وفي موشّح آخر نجد الاشتغال نفسه على تقنية المجاز العقلي عند الشتتري وذلك في قوله :

" أنا مازلت ناظرٌ ناظِرْ طُولَ السنينْ

والحقُ فيّا ظاهرٌ ظاهرٌ لذي اليقينْ "[1]

هذا المجاز (الحق فيّ ظاهر) يستمدّ بناء صورته من القرآن الكريم ، وقد عمد فيه الشاعر إلى مشاكلة معنى الآية الكريمة "(**وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا**) "[2]

وفي الآية بيان لتجلّي المولى سبحانه وتعالى و حضور الحق دليل على وجود وظهور آيته للناس ، ذلك ما قصده الششتري في مجازه ، أن الحالة التي يتحدّث عنها هي لحظة تجلّي للحق تعالى و لا يكشف ذلك إلاّ ذو اليقين .

3 – أثر القرآن الكريم المجاز اللغوي عند الششتري :

المجاز اللغوي "يكون في نقل الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى معان أخرى بها صلة ومناسبة وهذا المجاز يكون في المفرد كما يكون في التركيب المستعمل في غير ما وضع له "[3] والمجاز اللغوي نوعان :

1 ـ الإستعارة (وسبق أن تناولناها في المطلب الثاني من هذا المبحث) .

2 ـ المجاز المرسل : " و هو مجاز تكون العلاقة فيه غير المشابهة ، وسميّ مرسلاً لأنه لم يقيّد بعلاقة المشابهة أو لأن له علاقات شتّى "[4] .

ومثل ذلك قوله تعالى : "(**إِنَّ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَىٰ ظُلْمًا إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا وَسَيَصْلَوْنَ سَعِيرًا**) "[5]

فالمجاز في الآية الكريمة هو في لفظ ناراً أي ما لا تسبّب عنه النار عقابا ، فهنا أطلق لفظ المسبب وأريد به السبب (المال) وهذا أيضا مجاز مرسل علاقته المسببية .

وسنقتصر في تتبعنا لأثر القرآن الكريم في المجاز اللغوي عند الششتري عن هذا الموضع (المجاز المرسل) .

---

[1] ـ الششتري ، الديوان ، ص 92 .
[2] ـ سورة الإسراء ، الآية 80 .
[3] ـ عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، ص 143 .
[4] ـ المرجع نفسه ، ص نفسها .
[5] ـ سورة النساء ، الآية 10 .

ولنتأمل قول الششتري في إحدى موشحاته :

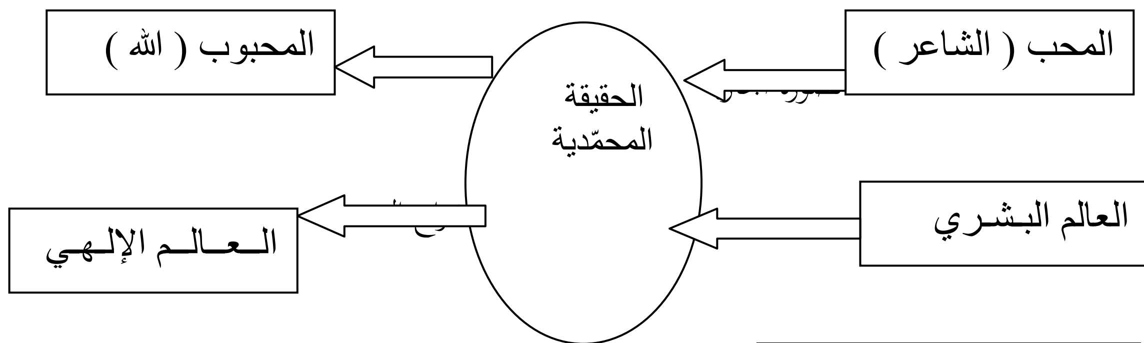
" زرني لسعدي منه شيمه في الملاحْ

فرّج لي همّي وصدري دأبا في انشراحْ " [1]

في هذا القفل يستعين الششتري بالصورة المجازية القرآنية في قوله تعالى لنبيّه الكريم :" **أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ** " [2] وقد جاء عند الصوفية أنّ شرح الصدر صفة تجلّي المولى في روحه عبده، أو هي الآية الإلهية فيه ، " ولقد حاز صلى الله عليه وسلّم المقام الأدنى في الآخرة والأولى والعالي يقول : وعجلت إليك ربّي لترضى ، والأعلى يقال له **ولسوف يعطيك ربّك فترضى،** العالي يقول:**ربي اشرح لي صدري ويسّر لي أمري**،والأعلى تقرّر عليه النعم "[3]

وعليه فإن الششتري يعبّر في هذه الصورة عن الخروج من لحظة الضيق في العالم البشري، إلى سعة الانشراح في عالم الحب الإلهي، فهو يصوغ تملّك الحبّ الإلهي لقلبه بإحدى صفات الصدر و هي السعة والرحابة، لذا فقد أخذ ينقلنا بصورة مجازية لغوية من عالم القلب الباطني الدال على الضيق وهو مكمن كوني بشري،إلى عالم أوسع وأرحب يأخذ من صفات السماء السعة والصفاء والخلو والشمولية ،كذلك هو عالم المحبوب (الله سبحانه وتعالى)، فالشاعر ينقلنا بالصورة الفنيّة إلى صورة روحانية تشكّل كينونته المتشظّية في عالم اللاهوت الأبدي، وما انشراح الصدر إلاّ نقطة لبداية المعرفة الالهية ، ورجوع إلى الفطرية الأولى التي أنشأ عليها الإنسان، ولذا فالله سبحانه وتعالى قد شرح صدر نبيّه الكريم في صغره ورفعه في تلك المرحلة من درجة الأنسنة المتماهية مع الأخطاء والذنوب إلى درجة الإنسان الكامل وهو ما يسمّيه المتصوّفة " القطب " كما يشير إليه ابن الفارض في التائية الكبرى ، ولهذا لا يمكننا أن نغفل عن تمثّل المتصوّفة بأخلاق النبي صلى الله عليه وسلّم للتقرّب إلى الله ووصول السالك إلى بر الأمان الوجودي ، أو لأن النبي صلى الله عليه وسلّم هو همزة الوصل بين عالمي الناسوت واللاهوت و في هذا ذهب المتصوّفة إلى المديح الديني للعبور إلى مقامات الكمال وعوالم الروح الفانية في الحب ، " فالحقيقة المحمّدية هي الأصل الوجودي للعالم والإنسان ، ومادامت الحقيقة المحمدية نفسها هي حقائق الألوهة ومتوحّدة بها في عالم البرزخ، فمن الطبيعي أن يتماثل العالم والإنسان من حيث حقائقها الكليّة "[4] .

ويمكن أن نوضح مراد توظيف صورة انشراح الصدر عند الششتري كما يلي :



---

[1] ـ الششتري ، الديوان ، ص 123 .

[2] ـ سورة الشرح ، الآية 01 .

[3] ـ ابن عربي ، رحمة من الرحمان في تفسير القرآن، ج4 ، ص 516 .

[4] ـ نصر حامد أبو زيد ، فلسفة التأويل ـ دراسة في تأويل القرآن الكريم عند محي الدين بن عربي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط5، 2003 ، ص 177 .

كما نجد هذا الاشتغال عن الرابط بين العالم البشري والعالم الإلهي في موشحات الششتري في مواضع أخرى يربط فيه العالمين برابط الدين والإيمان، ويصوّرهما في صورة مجازية تنقلنا من العالم المجرّد إلى العالم الروحاني ، ولنتأمل قوله في إحدى أدوراه :

" يا مـريـديـنـي   اتبعـوا الحقيـقـة

واستمـسكوا   بالعُـروة الوثيقة

وقولوا كيف قال   شيخ ذي الطريقة " [1] .

في هذا الدور نلاحظ جليّا تأثر الشاعر بالآية القرآنية " **لاَ إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَد تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىَ لاَ انفِصَامَ لَهَا وَاللّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ** " [2], فهو يوظّف هذا المعنى في دوره لأنه وصل في تلك اللحظة إلى الحقيقة المرجوّة عند كلّ سالك لطريق المولى عزّ وجلّ ، إنّ الشاعر يوصلنا بهذه الصورة المجازية إلى أنّ يكون الإيمان بالمولى تعالى هو همزة الوصل الرابطة بين البشر والله سبحانه وتعالى، ثم أنّه يأتي بها من باب تحديد الفوارق بين العالمين، أو لأنه اتخذ من الإيمان فيصلا أساسيا بين طريق النجاة وطريق الغي ، وقد عمد أن يذكر هذه الصورة لغايتين :

. أولاً ، الصوفي يأخذ فلسفته الأساسية من النص القرآني وكل آية في القرآن إلاّ ولها من الفلسفة الصوفية أثر وتشكيل إشارة في طقوسهم وعباداتهم ، "وهذه العبادة تتأسس على الحب قبل كل شيء ، فكما لا موجود حقيقة إلاّ الله فلا محبوب ولا معبود حقيقة إلاّ هو سبحانه، لأنه أهل لهذا الحب وهذه العبادة دون سواه " [3] ، ويَدخل في الكفر بالطاغوت دعوة الناس إلى التوحيد والإخلاص وترغيبهم فيه وتحذيرهم من مغبة الكفر والشرك والانحراف، ويدخل فيه أيضا جهاد الكفر وأوليائه إن توفرت الشروط الشرعية المبيّنَة في كتب العقيدة والفقه .

. ثانيا ، الشاعر يبني هذه الصورة انطلاقا من ربط العلاقة بينه وبين المريدين بالله سبحانه وتعالى ، فكلامه هو لسان حال اللحظة التي تجلّت فيها الحقيقة الإلهية لروحه وقلبه، فأصبح يأخذ من معاني القرآن ما يمكن أن يقارب به معناه في تلك اللحظة ، ثمّ أنه ينطلق من امتلاكه لحقيقة الطريق فهو يضيف للمعنى القرآني توكيد المعنى بعرض تجربته في السعي للوصول لله تعالى.

ونستطيع أن نستنطق من أبعاد الصورة المجازية في هذا الموضع أنّه اختارها لكي تكون الخيط الرابط بين المعنى الأدبي والمعنى الصوفي، وكلاهما يسيران في اتجاه فنّي واحد ، كما يجدر الإشارة أنّ المجاز ـ كما سبق وأن ذكرنا ـ لا يقوم على أساس المشابهة إنما لاختصار المعنى واختزاله، وفي كل الأمثلة التي عرضت لا نجد للششتري أيّ مشابهة بين العالمين، أو المشابهة بالنص القرآني، إنما التوكيد والتوضيح واختصار المعنى الموصل لحقيقة المولى عزّ وجلّ .

---

[1] ـ الششتري ، الديوان ، ص 258 .

[2] ـ سورة البقرة ، الآية 256 .

[3] ـ محمد علي كندي ، في لغة القصيدة الصوفية ، ص 73 .

المبحث الثاني

أثرالقرآن الكريم في الصورة الرمزية في بناء الصورة الرمزية في موشحات الششتري :

- **الرمز عند الصوفية**

- **توظيف الرمز القرآني في الموشح الصوفي عند الششتري**

- **أثر القرآن في الرمز الصوفي عند الششتري**

المبحث الثاني : أثر القرآن الكريم في بناء الصورة الرمزية في موشحات الششتري

أولا: الرمز عند الصوفية .

1ـ مفـهـوم الرمز

أ/. لغـــة :

جاء في لسان العرب لابن منظور:" الرمز: تصويت خفي باللسان كاللمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة الصوت إنما هو إشارة بالشفتين, وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم"[1]، فالرمز حسب ابن منظور إذا هو الإخفاء والهمس, ويأخذ أيضا معنى الإشارة، وهو متعلق بأقوال العرب وطريقة تبليغها للآخر, ولهذا كان من ضمن الطرق هو الهمس وتحريك الشفاه دون إظهار للصوت, أي أنه يوصل المعنى للآخر من خلال فهمه لهته الطريقة الهمسية والتسترية، ويحمل معنى الإشارة أيضا، ويؤكد هذا ابن منظور في قوله:" والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه بيدٍ أو بعين مما يبان بلفظ, ورمز يرمز رمزا, وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً »[2] "[3]وواضح من هذا القول أن ابن منظور يعطينا مفهوما آخر للرمز وهو الإشارة ، ولكن يربطها بكل ما يمكن التلفظ به كأن يشير لنا بإشارة الألفاظ، وما يشير به الكلام وهذا بحسب قائلها ومقاصده.

و بقدر ما تحمل لفظة (الرمز) من معنى الغموض والتستر والإخفاء إلا أن ابن منظور يعطيها مفهوم الحركية أيضا فيقول:" ارتمز الرجل, وترمز: تحرك، وإبل مراميز: كثيرة التحرك"[4]، فبقدر ما تأخذ معنى الإخفاء إلا أنها تؤدى معنى الحركة والتنقل, وتأخذ معنى الأصالة والجودة أيضا حسب ما يبينه ابن منظور في قوله: " ورجل رميز الرأي, أي جيّد وأصيل الرأي، والترميز: العاقل الرزين الرأي, بين الرمازة وقدر رمزه"[5]

من خلال هاته المدلولات المختلفة للفظة الرمز من الجوانب اللغوية حسب ابن منظور نجد أن الرمز هو إصابة المعنى وتوصيله للآخر بطريقة يتملكها الإخفاء بشيء من أنواعه، والإشارة المغنية عن التصريح والمباشرة.

ب/. اصطـلاحـا:

تعددت الآراء والمفاهيم حول تحديد المعنى الاصطلاحي للرمز وللرمزية ، وقد خاض في هذا المجال علماء ودارسون كبار، من يونان وإغريق إلى عرب اليوم والغربيين، كلهم اشتغلوا في دراساتهم واهتماماتهم بهذا الجانب (الرمز) ولعلنا في هذا السياق نفرد بعض المفاهيم المتداولة والآراء والأكثر شهرة وأقرب إلى ميدانية الدراسة الرمزية, فقد اختلف المفهوم بينهم, وذلك بحسب المرجعية المعرفية لكل شخص، وحسب منطلقاته التي وضعها في تعريفه

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، ص 1727.
[2] سورة آل عمران ، الآية 41 .
[3] ابن منظور ، المرجع السابق ، ص 1727.
[4] المرجع نفسه ، ص 1728.
[5] المرجع نفسه ، ص 1727

ومعاييره الخاصة التي بنى عليها, نجد مثلا أرسطو يقول:" الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس, والكلمات المكتوبة رموز لكلمات منطوقة والكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفاهيم الأشياء الحسية أولا ثم التجريدية"[1]

يربط أرسطو الرمز بحالات النفس وانعكاساته الحسية , ويعتبر كل الكلمات رموزا ومعاني للأشياء وما تحويها هته الكلمات من إشارة إلى مدلول هته الأشياء هي وظيفة وخاصية من خصائص الرمز ، أي بمعنى أن المفهوم الذي قدمه أرسطو كان من منظور فلسفي تقني ، وهذا ما نحا نحوه أغلب الدارسين النفسانيين .

ويجمعون أغلبهم –النفسانيون – على أنّ " الرموز كثيرا ما تكون مشحونة بمعاني ومدلولات الوظائف الإشارية، أي لا نستطيع أن نعتبر الرمز رمزا إلاّ عندما يكون مصحوبا بالمعنى خاضعا له فأحيانا نستجلب الرموز دون وعي منا" [2].

ولو نظرنا إلى رأي بيرجسون إذ يقول: "هو أداة عقلية تمكن صورة من الصور التي تنظم إلى أخرى بحسب قانون المطابقة" [3]، لوجدناه يختلف عن مفهوم أرسطو ، فهو يربط الرمز بقدرة العقل على توظيف أدواته التفكيكية التي تحلل شفرات النص أو الكلمة المشيرة إلى المعنى المقصود به " , و لربما كان بوفير (Bouvier) هو أفضل من حاول في تحديد الرمز إذ يقول : "الرمز هو بقية التصفية الفكرية والجوهر الأقصى في كل تشبيه"[4]

أمّا "ريشاردز" و "أوجدن" فيفرقان بين الاستعمال الرمزي والاستعمال الانفعالي للغة إذ " يعني الاستعمال الرمزي تقرير القضايا ، أي تسجيل الإشارات وتنظيمها وتوصيلها إلى الآخر على حين أن الاستعمال الانفعالي للغة وللكلمات بقصد التعبير عن الأحاسيس والمواقف العاطفية".[5]

ولو نظرنا إلى رأي الباحثين السيميائيين فسنجد أنهم ربطوا الرمز بعلاقة الإنسان مع الحياة والطبيعة ويرون أن تصوّر الإنسان للطبيعة والحياة هو توظيف معالمها في إشارته وكلامه هو توظيف غير مباشر لتقنية الرمز الكلامية، "فحاولوا أن يجدوا في الرمز مفتاحا لفهم طبيعة الإنسان من خلال اهتمامها بالأشكال اللغوية و الفنية و المثيولوجية التي تمثل وسيطا رمزيا يواجه به الإنسان الكون وما حوله لتصبح هذه الأشكال عبر السنين نتائج تفاعل بين عالم الإنسان وعالم الواقع"،[6] ومن أشهر من نادى بهذا الرأي السيميائي "بيرس" والذي يضيف فوق هاته الآراء مفهوما ملخصا للرمز، إذ يرى بأنه علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه عبر عرف غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه".[7]

أما في التراث العربي فنجد أن مصطلح الرمز ظهر عندهم في العصر العباسي واقترن عندهم بمفهوم الإيجاز الذي يعتبر أسلوبا يخاطب به الذين يكتفون من الكلام بالتلميح والإشارة وأغلبهم يجتمعون على تعريف الرمز بأنه "

---

[1] جعفر يايوش ، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل ، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران ، الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص 117.

[2] المرجع السابق ، ص 118

[3] رشيد بقاعي ، سامي هاشم ، المداراس والأنواع الأدبية ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، 1979 ، ص 84.

[4] المرجع نفسه ص 85.

[5] محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، 1984 ، ص 33.

[6] المرجع السابق ، ص 121.

[7] المرجع نفسه ، ص 122.

شيء حسي يعدّ إشارة إلى شيء معنوي يقع تحت الحواس وهذا الاعتبار قائم على وجود المشابهة بين شيئين أحسّت بهما مخيلة الرامز".[1]

ومنه فإن الرمز باعتباره وسيلة جديدة للتعبير الذي يستدعي من المتلقي فكّ الإحالات والإشارات المقصودة ، وهو بمثابة تقنية جمالية أدت بالكلام إلى الإبحار في مواطن الجمال والفنية ، هذه التلميحات والإشارات التي تملكت صياغته وتركيبه هي التي أضفت عليه الخاصية الجمالية والفنية المختلفة.

2 – التوظيف الشعري للرمز عند الصوفية :

إن المتصوفة الذين اتخذوا من الشعر مجالا للتعبير عن خلجاتهم الروحانية وعن تجربتهم التواصلية مع العشق الإلهي، خلقوا من هاته الطقوس لغة خاصة بهم، أي بمعنى استحداث مصطلحات وألفاظ تثري المعجم الصوفي، واستعمال الألفاظ المتداولة كوسيلة للترميز والإشارة إلى ما يهدفون إليه ولعل ابن عربي يشرح هاته المسألة حين يقول :"ليس في استطاعة أهل المعرفة إيصال شعورهم إلى غيرهم وغالبة ما في هذا المستطاع هو الرمز عن تلك الظواهر لأولئك الذين أخذوا في ممارستها".[2]

ويبين ويدعم هذه المقولة رجوعنا إلى جميع نصوص المتصوفة الشعرية التي وجدناها مشحونة ومليئة بالرموز إذ يعد الرمز في الأدب الصوفي دعامة أساسية يرتكز عليها وأداة متميزة في تبليغ الخطاب الشعري الصوفي، لذا نجد كبار شعراء التصّوف، يكثرون من استخدام الرمز في أشعارهم"[3] ويثرون جميع معانيهم الرمزية بكل ما يمكن الإلمام به من صدق التجربة الروحية .

فكل تلك الرموز المستعملة تعكس في الأخير تجربة روحية وتشير إلى قرائن وإحالات تصوفية تعبدية خالقة من بعد ذلك معجما صوفيا خاصا، وقد استعملوا في ذلك الوصف الحسي، والغزل الحسي والخمر الحسي وأرادوا به تجربة روحية.

"والسبب في ذلك هو عجز الصوفيين عبر الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسي كل الاستقلال، و الحب الإلهي لا يغزو القلوب إلا بعد أن تكون قد انطبعت عليها آثار اللغة الحسية، و يمضي الشاعر إلى العالم الروحي ومعه من عالم المادة أدواته وأخيلته التي هي عدّته في تصوير عالمه الجديد"[4]، هذا العالم الذي يخفي فيه المتصّوف معانيه الخاصة ويشكل في معالمه تصورات أخرى تنعكس دلاليا على اللغة المتداولة فتضفي عليها صبغة من الغموض والرمزية هته الصبغة هي أساس الحالات التمردية التي تنتاب المتصوف في تمرده

[1] المرجع نفسه ، ص 40.
[2] المرجع السابق ، ص 48
[3] حمزة حمادة ، الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني ، مطبعة مزوار ، ط1 ، 2009
[4] عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، مصر ، دت ، ص 182

على كل ما هو موروث ومتعارف، إذ يشكل معاني أخرى ويشحنها في الألفاظ والكلمات كيما تؤدي وظيفتها الرمزية بامتياز، وتصنع هذا التفرد الذي يسعى المتصوف للمحافظة عليه مبينا فيه حالات التوحد والفناء في عشقه الإلهي، "وفي سياق رمزية الشعر الصوفي تعددت آراء الباحثين.

فذهب "رينولود نيكولولسون" إلى أنهم اصطنعوا الأسلوب الرمزي حيث لم يجدوا طريقا آخر ممكنا يترجمون به رياضاتهم الصوفية فالعلم بخفايا المجهول الذي ينكشف في رؤى جذبية، قلما يحتاج إلى الإدعاء بأنه ليس في الطوق تبيانه دون اللجوء إلى صور وشواهد منتزعة من عالم الحس"[1].

وهذا ما يجعل الرمز يكشف عن صور روحية عميقة تنطلق من أرضية حسية ومتنفسة من صور حسية مستعملة في العالم لأغراض أخرى، كالغزل والوصف، و الخمر... الخ، من هته اللغة شكّل الصوفي معجما آخر أفرغه من محتواه الدلالي المعروف ليصوغه طبقا ووعاء لتصوراته وإشاراته الخاصة .

أمّا عن نوعية الرمز أو نمط الرمزية فتكون بحسب قدرة كل شاعر في صياغته الفنية وقدرته على خلق رموز ذاتية يختصها لنفسه مكونا معجمه الخاص أو بحسب قدرته على توظيف الرموز المتعارف عليها بين أغلبية المتصوفة والمتواتر بين النصوص الشعرية الصوفية.

"وما يقال بعد ذلك من أن الصوفية أصابوا بالأساليب الرمزية, رغبة منهم في الاستتار أو خوفا من السلطة العامة يمكن أن يعد صحيحا في ذاته، فالصوفية بسبب اتجاههم العرفاني, اتخذوا في التعبير عن علومهم وأذواقهم طريقة التلويح.

وعبّر عنها ابن الفارض في قوله :

وعنـــي بالتلويـــح يفهـــم ذائـــق

غني عن التصريح للمتـــعنّت "[2]

فطريقة التلويح حسب ابن الفارض تغني عن التصريح ولعلّها في هذا الجانب تعتبر ذات صيغة جمالية بلاغية أكثر من التصريح و المباشرة, فالمتصوف يحتاج إلى فضاء أبلغ من فضاء المباشرة والتقرير كي يوصل بدقة أحاسيسه وخلجاته الروحانية وكي يفجر في هته اللغة الجمالية (اللغة الشعرية) خرائط يهتدي بها القارئ أو المستمع إلى برزخيات الروح وعوالم المتصوف التي يعيشها ويحياها مع عشقه الإلهي ومع ذوبانه وفنائه فيه, "فالهدف الأسمى للسالك أن يفنى في الله وهذا الفناء ليس فناء الروح في روح وحسب, بل فناء إرادة في إرادة , فيفني الصوفي عن أوصافه ويبقى بأوصاف الحق"[3]، متعلقا بهذا الفناء البديع إذا يزين روحه الحب والخشوع والفناء والتوحد مع حب الله تعالى.

تقول رابعة العدوية :

ولقد جعلتك في الفؤاد محدّثي

---

[1] عاطف جودت نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ، الإسكندرية، 2003 ، ص 500.

[2] المرجع نفسه ، ص 501.

[3] صهيب سعراه ، مقدمة في التصوف ، ص 19.

وأبحث في نفسي من أراد جلوسها

فالجسم مني للجليس مؤانس

وحبيـــب قلبي في الفـــؤاد أنيسهـــا [1]

تبّين هته الأبيات من قصيدة رابعة العدوية مدى أهمية ودور الفناء الروحي في خلق عالم آخر للعاشق (المتصوف) هو لا يحس بهذا الجسد في خضم الحضرة الإلهية وفي ارتباط قلبه بالمولى عز وجل إذ تنعدم عنده جميع القيم الحياتيه الحسية ويترك روحه خالصة صافية للفناء في حب الله وهته المقامات التي يحاول المتصوف أن يرقى لها ، تنعكس على لغة المتصوف الشعرية إذ يجعل القارئ يفكّ شفرات اللغة الرمزية وينبش في مراصد الرمز الصوفي والمعجم المتصوف يستطيع ربط حالة المتصوف الروحية مع التعبير الجمالي في لغته الشعرية ، هته المحاولات والاجتهادات هي نتيجة محكمة من قبل الوظيفة الرمزية للشعر الصوفي وتقنيته الساحرة في خلق لغة تختلف عن اللغة المباشرة أو اللغة المستهلكة تكون مناسبة لاختلاف العالم والفضاء الروحي الذي يحياه هذا الصوفي مع حبّه لمولاه باستمرار , و"حضوره المستمر يربط الحال بالمقام بالمقال ، بالوقت وقلق دائم .وسر مدهش يشغف الذات فتعود الحياة الى لحظة فردوسها السرمدي".[2]

ثانيا / توظيف الرمز القرآني في الموشح الصوفي عند الششتري :

1 ـ القرآن و رمزية الصوفي :

إن التأثر التام بالقرآن الكريم عند الشعراء والأدباء يكسب لغتهم ملحما قرآنيا متميّزا، إذ تصاغ أغلب إبداعاتهم من مرجعية دينية أساسها القرآن الكريم وأسلوبه المعجز ، ولا نستغرب في أن يكون للشعر الصوفي ذلك الاعتماد على القرآن في أسلوبه وعباراته ، وبالإضافة إلى فلسلفة التشفير والترميز التي تقوم عنها أكثر الاتجاهات الصوفية فإن النص الصوفي يضطر في الكثير من لحظات البوح إلى إعطاء الأثر القرآني صبغة رمزية متميّزة ، والعلاقة التي أنشأها المتصوّفة مع القرآن هي علاقة تذوّق وتلذّذ ، واستماع تتوخى الوصول بهم إلى الوجد، والسكر الروحي "[3] ، ومرادهم في الأخير الوصول إلى المعرفة الإلهية والاتحاد بعالم المولى تعالى.

وإذا تأملنا في المدونة الصوفية نجد أنها تأخذ من الخصائص القرآنية الكثير من حيث اللغة والتصوير ، غير أن النص القرآني يبقى هو الثابت والصوفي يتحوّل بمعناه من حالة إلى أخرى ، ومن شاعر لآخر ، وعليه فالرمز الذي يبنيه المتصوّف من القرآن هو بمثابة انعكاس ذاتي لتجربته الصوفية وللحظته الروحانية تلك ، " والقرآن في مثل هذا التصوير مواز للوجود ومواز للإنسان في نفس الوقت ، وهو مثل الوجود والإنسان ، له جانبان : جانب باطن كليّ هو جمعيته من حيث هو قرآن نزل على قلب محمد صلى الله عليه وسلم ، وما زال يتنزّل مجدّدا على قلوب العارفين ، وجانب ظاهر من حيث تلاوته باللسان وتحويله إلى أصوات وحروف منطوقة " [4] .

---

[1] المرجع نفسه ، ص 21

[2] بشير ونيسي، الحداثة وصل الجسد فصل العقل ، مديرية الثقافة الوادي ، ط1 ، 2012 ، ص 33.

[3] ـ محمد بنعمارة ، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ص 105 .

[4] ـ نصر حامد أبو زيد ، فلسفة التأويل ـ دراسة في تأويل القرآن عند ابن عربي ، ص 254 .

ولقد اتخذ من لغة القرآن وألفاظه الكثير من الرموز المشحونة بفلسفة المتصوّفة ، وعمودا أن تكون تلك الرموز أساسية في النص الصوفي ، وهو ركائز النص المشقّر عندهم ، أو لأنها تكفلهم إطناب التعبير عن لحظاتهم الروحانية وحالاتهم الوجودية المختلفة ، فالمعجم القرآني عندهم من أهم أساسيات الترميز في خطابهم الشعري خاصة ، " فالقرآن بالنسبة للصوفي والنبي صلى الله عليه وسلّم خال من الإلغاز والرمز ، ولكنه بالنسبة للإنسان العادي مجموعة من الرموز التي قد تفهم بمستويات عديدة من الفهم ، فالنبي وحده ، وكذلك العارف قادر على ادراك تعدّد المستويات وترابطها بحجم تجربته المعرفية التي حلّت له شفرة الوجود ومكّنته من حل شفرة النص فصار قادرا على فهمه بتعدّد مستوياته واختلافها " [1] .

2. رمز الأنبياء في موشحات الششتري :

أ . رمز الحبيب (محمد صلى الله عليه وسلم) :

سبق وأن أشرنا إلى غاية الصوفي من التغني بالنبي صلى الله عليه وسلم ذكره في نصوصهم المختلفة ، لكن يجدر بنا القول ، أنّ الرسول صلى عليه وسلم يكون رمزا في الكثير من المواضع إلى الخلاص والوصول إلى الله سبحانه وتعالى ، ولنذكر ذلك في قول الششتري :

" للنبي الرسولْ زاد شوق العبْدِ
ربّ قرّب وصولْ من شكى بالبُعدِ
علّ ريح القبولْ يدنيني من ربّي " [2]

في هذا الدور يشحن الششتري ذكر الرسول صلى الله عليه وسلم بعد رمزيا ، فهو يحيلنا في هذا التصوير إلى الغاية التي يسكلها السالك في عالمه الصوفي ، و حوض الرسول الكريم سوى همزة وصل للوصول إلى الحقيقة الإلهية ، وكذلك في قوله :

" أما السفر فالرسولْ ندب إلى الغربه
والكل منّا يجولْ للعلم عن قربه
علم القلوب هو الأصول يصطاد من الصحبه " [3] .

فهو يشير في هذه تصويره الرمزي العام إلى الهادي إلى طريق الله تعالى، وإلى أن المسافة التي تربطنا بالمولى يختزلها الرسول صلى الله عليه وسلم بهدايته ، وفي تحويل النبي الكريم إلى رمز دلالة أخرى ،تتضمن في كون العلاقة الوظيفية المتماثلة بين اللفظ ومعناه الرمزي (النبي صلى الله عليه وسلم و رمزية الهداية والتوصيل) ، " فالرمز والإشارة هما أساس الكلام الإلهي للبعد القائم بين الله والإنسان من جهة ، ويسبّب العلة المانعة في الإنسان العادي من فهم الكلام الإلهي وجودا ونصّاً " [4] .

---

[1] ـ نصر حامد أبو زيد ، المرجع السابق، ص 266 .
[2] ـ الششتري ، الديوان ، ص 148 .
[3] ـ المرجع نفسه ، ص 211 .
[4] ـ نصر حامد أبو زيد ، فلسفة التأويل ـ دراسة في تأويل القرآن عند ابن عربي ، ص 267 .

ب / رمز الكليم (موسى عليه السلام) :

وظّف الششتري في موشحاته الكليم موسى عليه السلام كرمز قرآني يأخذنا إلى قصة موسى عليه السلام ولقائه مع المولى تعالى بجبل الطور ،فهو يحيلنا بتصويره الرمزي إلى لحظة تجلّي المولى عليه كتجّليه تعالى لموسى عليه السلام ،وعن هذه القصة يبني المتصوّفة تصوّرا مفاده أنّ أثناء تكليم الله تعالى لموسى حدث اتحاد بين العالمين ، عالم الناسوت وعالم اللاهوت ، او بين الذات الإلهية والذات البشرية ، لذا فإن في أغلب نصوصهم الرمزية يبنون رمز الفناء في الذات الإلهية بالإشارة إلى موسى عليه السلام، ونلمح هذا في قول الششتري في إحدى أدواره :

" جمالها مشهورْ   في الدين القديمْ

لاحت ولاح النورْ   في الليل البهيمْ

ودكّ منها الطورْ   لموسى الكليمْ "[1] .

وفي دور آخر يقول :

" و لموسى الكليمْ   حين تجلّى للطورْ

جنح ليل بهيمْ   و رأى سرّ النّورْ " [2]

يبني الششتري الصورة الرمزية في النموذجين السابقين بإحالة ذكر موسى عليه السلام إلى حادثة تجلّي المولى بجبل الطور، فالمعنى الرمزي ينطلق من القرآن الكريم كمرجعية أساسية ثم يشحنها مدلولاته الصوفية الخاصة، و يشير برمزية موسى عليه السلام إلى تجلّ الذات الإلهية واتحادها بذاته لحظة الفناء في حبّ الله تعالى، ولذلك نلحظ صفات الذات الإلهية كلها مضمنّة في الأبيات خادمة للتصوير الرمزي الذي يستدعي بها الصوفي حالته الفانية في محبة الله تعالى، و نلاحظ مثلا الصفات الآتية (جمالها مشهور في الدين القديم ، لاح النور ، سرّ النور) كلها صفات للذات الإلهية ، وإشارات إلى انغماس عالم الشاعر بعالم المحبوب ويصرّح الشاعر بهذا في قوله :

" ما في الوجود إلاّ   إلهُنا القديمْ

للطور قد تَجَلّى   وكلّمَ الكليمْ "[3]

ج . الخليل (ابراهيم عليه السلام) :

المتأمل لنصوص الششتري وخاصة موشحاته ، يرى أنّه بنى أكثر رموزه القرآنية من رمز النبي ابراهيم الخليل عليه السلام ، وذلك لأمرين اثنين :

. النبي ابراهيم هو أبو الأنبياء الذين أوصلوا الناس لطريق الحق تعالى وهدوهم إلى الصراط المستقيم ، وهو باني الكعبة التي يحجّ إليها المسلمون كلّ سنة للأداء مناسك ركن من أركان الإسلام . والكعبة هي النواة الأولى لتشكيل المحراب الأرضي الخالص لعبادة المولى تعالى ، وطقس التعبّد أمامها هو الطواف ، ذلك الذي يبني عليه

---

[1] ـ الششتري ، الديوان ، ص 121 .

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 147 .

[3] ـ الششتري ، الديوان ، ص 223 .

الصوفي حركة الكون ودوران الوجود ، لذا فالخليل هو الوجه البشري الصانع لصخب الدوران الوجودي ، والوجه الإلهي الذي تجلّت فيه آيات المولى تعالى وبيّناته .

ـ النبي ابراهيم الخليل هو الذي اصطفاه المولى تعالى ليكون نبّي الحق في عصره ، وليهدي الناس إلى نور الله تعالى والخليل ، لأنه اصطفاه واختاره لعلمه بأسراره وباطن أموره ، أو سمّاه خليلا لانقطاعه إلى الله واستغنائه عن غيره فهو رمز للمعرفة الإلهية و سر الحقيقة الكونية ، لذا فالصوفي يرمي بتوظيف الخليل كرمز في نصّه إلى تكثيف معنى سرّ الحقيقة و نفاستها ، وإلى اعطاء الحقيقة الإلهية بعدها القديم وأثرها العميق في تنوير روح الإنسان وتطهيره ، في غالب الأحيان يقترن الرمز في هذا المقصد برمز الكليم ، لأنّ كلاهما نبيّان ومثبتان لحقيقة التوحيد الإلهي .

ومن ذلك قوله : " **ولما تجوهر منها الخليلْ فقال ذروني فإني عليلْ**

أقرّب ابني وذاك قليلْ "[1]

يشير الشاعر في هذه الصورة الرمزية إلى قصة فداء سيدنا ابراهيم لابنه اسماعيل عليهما السلام، ويصوغها في قالب فنّي مكثّف يجعل المتلقي يستحضر من الأثر القرآني أبعاده الفلسفية و رؤاه التوحيدية لله عزّ وجلّ ، فابراهيم هنا رمز للفداء والفناء في محبّة الله تعالى ، و رمز لحقيقة السر الإلهي الذي اكتشف جوهره ومعدنه، لذا فالصوفية يأخذون قصة الفداء رمزا للفناء في العشق الإلهي و بُعدا روحاني يجسّد سريّة الموت من أجل المحبوب .

و ليُثبتَ الشاعر قِدَم السرّ الإلهي و أثره عند أولياء الله المختارين، يقرن رمزية سيدنا إبراهيم عليه السلام بأنبياء جاؤوا من قبله وآخرين من بعده، ليدلّ على خيطية النور الإلهي التي تربط كلّ البشر بحالة وجدية واحدة، وأنّ الحقيقة الإلهية هي واحدة وثابتة عبر الأزمان والعصور ، فنجد ذلك في قوله :

"فـهـواهــا دليـلْ و سنـاها تـدلّهْ

قد سُقيت للخليلْ و لنـــوح قبلَـهْ

و هَدتْ للسـبيـلْ و أنارت سُبلَهْ "[2]

فهو يشير في هذا الموضع الرمزي إلى عمق الحقيقة الإلهية في الكون عبر أزمنة مختلفة ، من نوح و ابراهيم عليهما السلام و بعدهم، إضافة إلى أنّه يشحن هاته الرموز أبعادا أخرى ، كون كلّ من إبراهيم ونوح عليهما السلام من أنبياء الله المصطفاين الذين أدركوا حقيقة الوجود لما هو موجود ، وأبوا إلاّ أن يوحدّوا المعبود ، والشاعر يجمع في هاته الرموز همزات الوصل بين حقيقة المولى وشغف السالك لها .

وكذلك في القرائن الرمزية التي يضيفها لرمز النبي ابراهيم عليه السلام (موسى عليه السلام ، عيسى عليه السلام و محمد صلى الله عليه وسلّم) في قوله :

" يا ذا الجاهل بجهلك لا تعلمْ معنى عيسى ولدته مريمْ

و إبــــراهيم و مــــــوسى المــــكـلّـم و قــول الله لمحمّد إدنو

مَلَكَ قلبـي ما أنا بـِعـَيـْنـُو "[3]

---

[1] ـ المرجع نفسه ، 332 .

[2] ـ المرجع السابق ، ص 146 .

[3] ـ المرجع نفسه ، ص 256 .

3 ـ رمز المواد و الجماد :

أ / رمز الطول (جبل الطور) :

الششتري يوظّف كثيرا في موشحاته الصوفية اللفظة القرآنية (الطور) كرمز قرآني يشحنه إحدى تجلّياته الصوفية والتي توحي بتجلّي المولى تعالى في عالم الصوفي الروحاني ، فالطور هو الجبل الذي تفجّر من وراءه نور المولى تعالى في قصة تكلّمه مع النبي موسى عليه السلام ، لذا فالمتصوّفة يرون في تلك القصة النموذج الأمثل .كما سبق ذكرنا . لاتحاد عالم البشر بعالم الإله ، لذا فإن الطور هو معبّر عن موطن الحبّ ومكانه عند الششتري وعن الوسط الذي يتجّلى في الحق تعالى في روحه، ولننظر لقوله :

" لاحت ولاح النورْ في الليل البهيمْ

ودكّ منها الطورْ لموسى الكليمْ " [1]

يشير هذا التوظيف للرمز القرآني إلى لحظة تجلّي المولى تعالى واتحاد العالمين الناسوتي واللاهوتي في تلك الحالة، فالطور هو المساحة التي يحتلها الحب في قلب العاشق ، والطور هو المسافة المشكلة من الإتحاد الصوفي ، والطور هو رمز الوحدانية الذي ظهر فيه الحق تعالى لنبيّه، فهو موطن الحقيقة و صدق المسلك المرجو عند العاشق .

ونلاحظ ذلك أيضا في قوله :

" ما في الوجود إلاّ إلهُنا القديمْ

للطور قد تَجَلّى وكلّمَ الكليمْ "[2]

المعنى الرمزي نفسه الذي يشير به الشاعر إلى لحظة التجلّي للمولى تعالى ، ويضفي على هذه الصورة الرمزية جمالية التوظيف الفنّي للفظة القرآنية،وما استحضار لغة القرآن إلاّ انعكاس لانغماس الشاعر في عالم المحبوب الذي تشكّل سرّه في وعاء لغة القرآن الكريم .

ب / رمز النعل :

لقد أثّر القصص القرآني في المتصوّفة الأثر الكبير، سيما قصة موسى عليه السلام التي تعتبر من أكثر القصص القرآنية ورودا في النص القرآني، ومن بين الرموز التي يشكّلها المتصوّف من القصص القرآني رمز النعل ، وهو إشارة صوفية منطلقة من قوله تعالى : **إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى** "[3] ، فخلع النعل إشارة إلى الوصول لعالم المولى والاتحاد به ، وفي هذا يقول ابن عربي : " وقوله تعالى (واخلع نعليك) له ظاهر وباطن ، أما ظاهره فالحكمة في الأمر بخلع النعل الظاهر، أن سير الأنبياء في الأرض كان سير اعتبار و ادكار و نظر لما أودع فيها من سر البدء والإعادة ، فمن هنا قيل (اخلع نعليك) تنبيها على أنه انتهى سفرك وبلغ ما كان المراد

[1] ـ المرجع السابق ، ص 121 .

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 323.

[3] ـ سورة طه ، الآية 12 .

بك من التعرّف، وأمّا الباطن فإن حقيقة النعل مايكون وقاية لقدم صدق عوائق طريق القلب إلى الله تعالى وما فيه من وعر وشوك " [1] .

وفي هذا البعد الرمزي نجد الششتري يوظّف رمز النعل في مواضع مختلفة من موشحاته ، من ذلك قوله :

" واخلع نَعْلينْ نرتقي للحَضرَه " [2] .

التشكيل الرمزي في هذا الشطر من الدور يبيّن عن ارتباط خلع النعل بالحضرة الإلهية ، ويشير إلى أنّ خلع النعل علامة من علامات الوصول إلى حضرة المولى عزّ وجل ، ولذا فالشاعر اختزل العبارة والكلام عن هذا المقام ليكثّف المعنى في صياغة خلع النعل الذي عبّر عن الطهارة والصفاء للمولى تعالى لحظة الوصول إليه .

وكذلك في قوله :

"إخرق تنجو من لجج بحاركْ ومُتْ تَحي وينقام جداركْ

واخلع نعليك تنال اختياركْ " [3]

يقرن الشاعر رمز النعل برمز الموت ، الذي يعبّر عن الفناء في الحبّ الإلهي أي الوصول للحقيقة وتجلّي المحبوب في روحه (الصوفي) ، فهذا الاقتران دليل على التماثل في اللحظة والمقام وهو ما قصده الشاعر بهذا التوظيف .

ج / رمز المشكاة :

من بين الرموز القرآنية الأخرى التي تداولت في نصوص الششتري ، رمز المشكاة و الزجاجة ، المشيرة إلى نور الله سبحانه وتعالى وقد يأتي الششتري بهذا التصوير الرمزي ليختصر المسافة بين الواقع الظاهر و الوسط الباطن، ذلك لأنّه بالرمز القرآني يفعّل عملية التدبّر والتأمل عند المتلقي، إضافة أنّه يوسع رؤيته في تلك اللحظة باختصار العبارة في ذكر رمز قرآني ، و من البديهي أن يوحي ذلك الرمز إلى الحقيقة الإلهية المنيرة ، فالمتلقي يشكَّل له المعنى مباشرة من قوله تعالى : " **لِلَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ** " [4] .

فالصورة الرمزية تبنى من هذه الآية ويشكّلها المتأثر بالقرآن الكريم والعارف بأسراره وحكمته ليجعلها جسر عبور من عالم بشري مادي محظ ، إلى عالم إلهي روحاني نوراني خالص ، ومن هذا ما جاء قوله عند الششتري :

" اسم الأعظم محمّد المختارْ

وهو شمس تلوح بين أقمـارْ

و هو نـورٌ ومشكـاة الأنوارْ " [5]

---

[1] ـ ابن عربي ، رحمة من الرحمان في تفسير القرآن ، ج3 ، ص 77 .

[2] ـ الششتري ، الديوان ، ص 197 .

[3] ـ المرجع نفسه ، ص257 .

[4] ـ سورة النور ، الآية 35 .

[5] ـ الششتري ، الديوان ، ص 161 .

في المشكاة إشارة نور الله تعالى المتجلّي في نبيّه الكريم محمد صلى الله عليه وسلّم ، ويقرن الشاعر هذا الرمز برمزية النبي صلى الله عليه وسلم ورمزية الشمس ، وكلاهما يعبّران عن الحالة الرابطة بين العبد السالك والمحبوب ، فالحقيقة المحمّدية كما سبق وأن ذكرنا هي طريق الخلاص عند الصوفية، و الشمس هي محور الكون، وهي المحور الثابت الذي تدور حوله الكواكب المتحرّكة ، فهي رمزّ مشحون بصفات المولى تعالى (الثبات ، الأصل ، الوحدانية ....إلخ) وكلّها تشكّل في معنى الشمس المنطلق من أبعاد المعنى القرآني ، لذا فإن رمز المشكاة بهذا الإقتران يكسبه الشاعر شحنة الشمس والحقيقة المحمّدية، لأن اللحظة التي يحياها لحظة واحدة وهي نفسها لحظة الإبداع التي ألهمته هذا الترميز .

ثالثا : أثر القرآن في الرمز الصوفي عند الششتري :

1ـ الأثر القرآني في بناء رمز المرأة :

أ ـ رمز المرأة في الشعر الصوفي :

استعان المتصوفة في قصائدهم بالتراث الشعري القديم , واستعمل الغرض الغزلي والقصائد العشقية كمعامل موضوعي لعشقهم الإلهي، "وعن هذا الحب صدرت طائفة قيمة من الشعر الغزلي الذي استعان به أصحابه على الإعراب كما تتأثر به نفوسهم من المواجيد وما يتعاقب على هذه النفوس من الأحوال، وليس من شك في أن ما يدخل من هذا الشعر في باب الغزل الإلهي، لم يقصد به أصحابه الجمال الفني لذاته ولا الصناعة الشعرية من حيث هي، وإنما هو ضرب من التعبير وجدوها أكثر ملائمة لحقائقهم"[1]، ومناسبة لما يضعونه من تصورات ورؤى مختلفة عن الواقع الحسي ومعبرة بشكل واضح عن عالمهم الروحي ، هذا وقد "رأوا بأنه أقدر على التأثير في السامع تأثيرا قويا وادعى إلى إهاجة العاطفة وإثارة الشعور من ناحية أخرى"[2] فجاءت لغة المتصوف مفعمة بالتعابير الغزلية العاطفية التي يعبر فيها الشاعر الصوفي عن هذا الحب الإلهي وتجربته الروحانية فيه، فيأخذ من الشعر العربي أسلوبه ورموزه (المرأة) ليفجر فيه دلالته الرمزية المضمخة في عشقه الإلهي .

"فالوفاء في الحب , وشعور المحب بالمعاناة ،(...) كل ذلك يفضي إلى تأليف الصوفية في تركيب رمز المرأة بين الشعور الذاتي الخالص والأوصاف الخارجية المحسوسة التي تغرق أحيانا في مزج جمال المعشوق بنزعة حسية شهوانية تزيد الرمز إبهاما وغموضا"[3].

وهذا ما يحقق الوظيفة الرمزية واستقلالية الدلالات الصوفية ومعاني مقاصد الشاعر الصوفي المكثفة في رمزية المرأة لديه .

[1] محمد مصطفى حلمي ، ابن الفارض والحب الإلهي ، دار المعرفة ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1985 ، ص 145.
[2] المرجع نفسه ، ص 145.
[3] عاطف جودت نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 165.

ولعل هـذا السبب ما جعل القريحة الصوفية تتبنى رمز المـرأة كمعامل موضوعي للعشق الإلهي فيحوّل الغزل الحسي إلى غزل بنفس ميتافيزيقي غيبي يحياه الصوفي ويعيش طقوسه ومقاماته. وتنصب معه كل التعابير والمعاني الغزلية العاطفية متحوّلة إلى وعاء روحاني يملأه الصوفي خشوعا وإخلاصا وحبّا للذات العليا.

" يقول أبو مدين شعيب معبّرا عن شدة ما يقاسيه من لوعة الحب وقسوة الجفاء :

أتيت لقاضي الحب قلت أحبتي

جفوني وقالوا أنت في الحب مدعي

وعنـدي شهـود للصبـابة والأسـى

يزكون دعواي إذ جئـت أدّعـي

سهادي ووجدي واكتئابي ولوعـتي

وشوقي وسقمي واصفـراري وادمـعي

ومن عجب أني أحـنّ إليهـم

وأسـأل شوقـا عنهـم وهـم معي"[1]

فاستعمل الشاعر (أبو مدين شعيب)جميع تعابير الشعر الغزلي وكل ما تحمله وتستدعيه حالة العاشق الشعرية ليعبر عن ما يلوذ به من شغف وشوق وحنين اتجاه هذا المحبوب ولهذا وظّف الشاعر معنى جميع المدلولات الحسية والشعورية مثل (اللوعة, الاكتئاب, الشوق, السقم, الأدمع...) ليعبر بها عن مدلولات روحانية مفعمة بالصفاء والطهارة القلبية لحب الله تعالى ، وفي الأخير يوضح لنا الشاعر في تلميحة خفية أن المقصود هنا، هو الله وهذا واقع في عجز البيت الأخير "وأسأل شوقا عنهم وهم معي" وهذا جليّ بأن الله موجود في كل مكان وأن محبته الدائمة في قلب عبده المؤمن "وهم معي" أي أن العبد يسعى للقرب من الله والله أقرب إليه من حبل الوريد.

ب ـ القرآن و رمزية المرأة في موشّح الششتري :

إنّ البعد الظاهر في رمز المرأة عند الصوفية لا يقتصر عند معنى العشق الإلهي أو التعبير عن الذات الإلهية ، إنما تحويل موطن الجمال من الواقع البشري للواقع الإلهي ، أو بالأدق تحويل جمالية التصوير البشري إلى جمالية التصوير الإلهي ، وهو في نهاية المطاف تفريغ الوعاء اللغوي الدال على المرأة في الشعر العذري وملئه بمعنى قرآني يختزل في (الحب ، التوحيد ، وحدة الإله ، الحقيقة الإلهية ، الإيمان ، الصدق ، الإخلاص ....إلخ) ، فالعلاقة الرابطة بين القرآن وهذا الرمز هي علاقة تحويل وتمثّل . إذ لم تصبح المرأة في النص الصوفي تشير لذلك الشعور الإنساني البسيط ، إنما لبعد روحاني سامي يستلهم مرجعيته من الظاهرة القرآنية .

وعلى ضوء هذا يمكننا أن نكتشف من موشحات الششتري الكثير من هاته العلاقات التي تحوّل فيها الأبعاد الرمزية للمرأة في النص الصوفي إلى أبعاد روحانية مشحونة بمعان قرآنية ، من ذلك قوله :

[1] حمزة حمادة ، الرمز الصوفي في ديوان أي مدين شعيب ، ص 58.

" غرقتُ في بَحْرِ الأسْـمـا

مـابـيــن عــبـس وعـــمَّ

حتى سرت عندي سلمى " [1]

نلاحظ أن رمز المرأة (سلمى) ارتبط بقرائن قرآنية في بناء التصوير الرمزي الإجمالي، إذ يوحي قول الشاعر بأنّه غرق في بحر أسماء الذت الإلهية بفعل قرآني يشير إليه تلميح (عبس وعمّ) إلى أن يصل لانكشاف هذا المعنى في وعاء الروح البشرية (سلمى) ، فهو إذن يشاكل تحوّل المعنى البشري إلى معنى قرآني ارتباط بلحظة تجلّي وانكشاف الحجب بين المحب والمحبوب في حالا ت الوجد الصوفي .

والطريقة التي يعمد فيها الششتري إلى توظيف رمز المرأة في نصّه الصوفي يلزمها في أغلب الأحيان قرائن قرآنية لتدلّ على المسلك الإلهي الذي يريد سلوكه في ذلك الكشف .

ومن ذلك ما جاء في إحدى موشحاته :

" عـن الحب صدرنا قـبـل بــدء البـاديــاتِ

و بالوجـد خَـلــعــنا من الهوى ثوب الصّفاتِ

و بالــزهــد عُــرفـنا في تـصاريـف الذواتِ " [2]

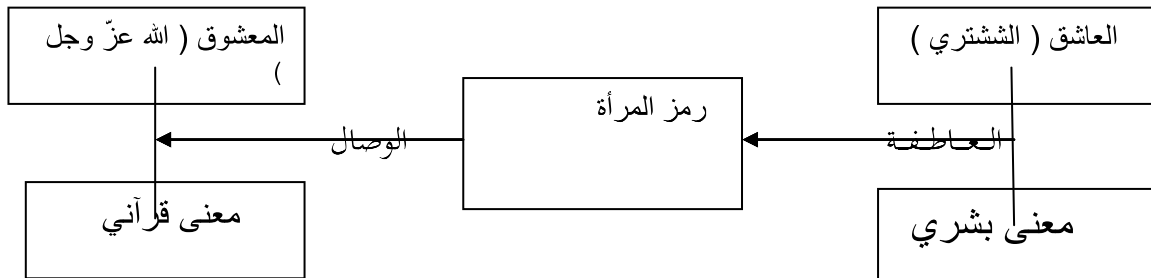
وحدة رمزية

قرينة قرآنية

يشكّل البيتين الأولين في هذا الدور التوظيف الشعري لرمز المرأة ، من خلال الحديث عن الحب الروحي العفيف ، ذلك ما يحيلنا إلى شعر العذريين الذي اكتفوا بالعشق دون الوصال ، ثم يضاف إلى ذلك الرمز قرينة تحمل بعدا قرآنيا أو معنى ذا مرجع قرآني (الزهد ـ الإيمان والتقوى) ليدّل أن الحب المعني به في هذا النص هو الحب الإلهي وليشير في النهاية إلى تملّك العشق الإلهي قلب وروح هذا العاشق .

ومن آليات الربط بين عالم التغزل وعالم القرآن، اعتماد الشاعر على عامل العاطفة و جانب البُعدِ عن المحبوب ، لذا فإن المتلقي يجنح في البداية إلى المعنى البشري (الحب العذري) ، لاتباعه خيط العاطفة وعامل الابتعاد ، لكن سرعان ما يجدّ الأداة القرآنية أو القرينة، التي تحيلهم إلى المعنى القرآني الذي يشكّل الرمزية الإجمالية في النسيج الفنّي . والصورة الرمزية بهذه الكيفية، تتخذ من القرآن الكريم موضع انطلاق و غاية رجوع ، و المسافة بينهما هي طريق السالك للحقيقة الإلهية ، و برزخ الفصل بين العالمين (البشري ، الإلهي) .

ويمكننا أن نوضح ذلك كما يلي :



[1] ـ الششتري ، الديوان ، ص 270 .

[2]ـ المرجع السابق ، ص 321 .

2 ـ الأثر القرآني في بناء رمز الخمر في موشح الششتري :

أ ـ رمز الخمر في الشعر الصوفي :

استلهم الشاعر الصوفي في رموزه بعض من رموز القصائد الخمرية وهي قصائد كانت في ذلك الوقت عبارة عن حالات الشاعر العربي وحبه لهذا الخمر وكانت تنضح بجميع الطقوس التي تمارس أثناء شربه هم شعراء مجّدوا الخمرة والسكر إلى حد التعبد والتقديس، فأخذ الشاعر الصوفي منهم هذه التعابير، وهذه الرموز (رمز الخمر) "ليصبح الخمر في الشعر الصوفي رمزا للحب الإلهي لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد و السكر المعنوي والغيبة بالوارادت القوية عما يصرف عن الكينونة ويحول دون الغلو، وصوب هذه الرمزية العرفانية تتجه قصائدهم وقد تشبّعت بما في الرمز من طبيعة أصيلة تعول على الكيف المحسوس الصور وتتجاوزه في آن واحد"[1] , فتلخص في الأخير عن هذا الحب الإلهي وعن حالات فناء الشاعر الصوفي في العشق الرباني حالة السكر هي ضرب من الفناء، ووجه من أوجه الغياب التي يعبر بها الشاعر الصوفي عن غيابه الجسدي في هذا الوجود وبقاء روحه المتصلة بالله تعالى، وتجده يظهر هاته الحالات في خمرياته التي يضفي عليها صبغة فلسفية، بحيث يحاول أن يخلّص مفهوم الخمر من معناه الحسي إلى المعنى الروحاني فيه .

فيقول ابن الفارض مثلا :

" يقولون لي صفها فأنت بوصفها   خبير أجل عندي بأوصافها علمُ

صفاء ولا ماء ولطف ولا هـــوا   ونور ولا نـــار وروح ولا جســـــــمُ

تقدم كل الكائنات حديثهـــا   قديمـــا ولا شكـــل هناك ولا رسمُ "[2]

في هذه الأبيات تتضح الرؤية الفلسفية للنص الخمري الصوفي لابن الفارض ويبرز المقصود هنا في بعض تلميحاته حيث يقول"نور ولا نار ، روح ولا جسد" وهذا يعني به أمرا آخر لا نستطيع تحديده حسيا إنما نعرفه وندركه روحيا كما يبين أكثر هذا المعنى حيث يقول "تقدم كل الكائنات حديثها: ولا شكل هناك" وهو يقصد بالذات الإلهية، ويرمز بهذا إلى الله وأسبقية وجوده تعالى قبل أن تخلق هته الكائنات كلها، هته من الخاصية الوظيفية الجمالية للرمز الصوفي الذي يخلق مع فلسفته الخمرية طقسا آخر وعالما غنيا آخر بعيدا عن كل المحسوسات والعالم المادي المعروف، إنه عالم تخاطب فيه الأرواح وتساق فيه القلوب خاشعة صافية لحب الله تعالى، "فكانت الخمرة هي الفاصل بين الوعي واللّاوعي، بل هي إحدى الوسائل التي يمكن أن يستدعي بواسطتها في اللاشعور من أشرعة الفناء في العشق الإلهي ، وهي بعد هذا السبيل المفضي إلى الغياب الإنساني عن هذا الوجود"[3] , فهي إذا تحقق لهم ـ أي الخمرة ـ الوصول إلى الحضرة الإلهية , وتعتبر كوسيلة ربط بين العالمين (العالم الروحي والعالم المادي)، وقد أفرد أغلب الشعراء الصوفيين قصائد خمرية و صوفية تناولت هذا الموضوع وشحنته بهته الرمزية الخمرية المكثفة الدلالات.

---

[1] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند المتصوفة ، ص 363.

[2] محمد مصطفى حلمي ، بن الفارض والحب الإلهي ، ص 162.

[3] نسيمة بوصلاح ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة ، ط1 ، 2003 ، ص 139.

ولعل أشهرها خمرية أبي مدين شعيب حيث وصف خمرته يقول في مطلعها :

أدرها لنا صرفا ودع مزجهـا عنـا

فنحن أناس لا نرى المزج مذ كنّا

وغنّ لنا فالوقت قد طاب باسمها

لأنّا إليهـا قـد رحلنا بهـا عنّـا [1]

ب ـ القرآن و رمزية الخمر في موشّح الششتري :

لم يقتصر توظيف رمز الخمر عند الششتري عند بُعد الفناء في العشق الإلهي فحسب ، بل يحيلنا كذلك إلى فناء المعنى البشري في المعنى القرآني ، ويكون بناء هذا الرمز نحو آليتين :

ـ آلية الاشتغال في الرمز على نقل المعنى المادي إلى معنى حسّي ، ومن معنى بشري إلى معنى قرآني .

ـ يتشكّل المعنى القرآني إنطاقا من قرينة قرآنية ملازمة للرمز أو الوعاء اللغوية للصورة الرمزية يكون من المعجم القرآني ، فيكون في هذه الحالة قد عمد الششتري في هذه الآلية بمماثلة فناء جسده و ذوبان روحه في حبّ المولى عزّ وجلّ بفناء جسد المعنى (اللغة) المراد في الصورة الرمزية . وفنائه في معنى القرآن ولغته .

وكيما نأكّد هذا الكلام لنقم بتحليل هذا الدور من أدوار الششتري :

" مفيض الجمع جانا بالـهـدى و البيّـناتِ

هــدانا وســـقــانــا بالكؤوس المكرماتِ

وفي الحشر كفـانا في الأمور المعضلاتِ "[2]

في هذا الدور نجد رمز يعتمد على المرجعية القرآنية بامتياز ، بدءً من حصره في بيئة لغوية قرآنية (الهدى ، البيّنات ، هدانا ، الحشر ...إلخ) هذه تمثّل الدائرة الأولى لبناء الصورة الرمزية ، والثانية توظيف القرينة المشتركة بين عالم الخمر الحقيقي (كؤوس الخمر) ، و الخمرة الإلهية (الكأس كلفظة قرآنية) . والثالثة عامل الإضافة في التركيب (كؤوس المكرمات)، أي إضافتها إلى المعنى القرآني مباشرة .

فالرمز في هذا الدور يشتغل عليه الششتري وفقا لثلاث دوائر متداخلة ، فالدائرة الأولى هي مكمن الترميز وغاية البناء الرمزي في رمزية الخمر الصوفي ، و يضطر الشاعر لهذا الرمز ليجدّد فيه معنى آخر يفتح له باب الأمل للخلاص والنجاة في رحلته المتعبة، وللقضاء على رتابة الاستعمال بمعنى واحد ومكرّر في غالب النصوص الصوفية " كما أنه ثانية قد يؤول قوة يستعين بها الصوفي إثر عودته من مجاهدته الروحية . التي لابد أن تكون قد أضعفت قواه . إذ يسترجع بهذه الصورة الرمزية وعيه، أو لنقل واقعه المادي من جديد ، وذلك بتوظيف حواسه في خلق لغة تعبّر عن هذه التجربة التي استيقظت فيها مداركه بنشوة الروح إزاء اللامتناهي والارتباط بالمطلق الخفي " [3] .

[1] حمزة حمادة ، الرمز الصوفي ديوان أبي مدين شعيب ، ص 46

[2] ـ الششتري، الديوان ، ص 323 .

[3] ـ حميدة صالح البلداوي ، فلسفة التصوّف في الشعر الأندلسي، ص 120 .

والدائرة الثانية هي دائرة داعمة للمعنى الرمزي وموجّهة له في حالة اللُبس والغموض إلى معناه المبتغى في تلك اللحظة، فالشاعر يستعين بكل القرآئن المحيطة بمركزها الرمزي (الكأس) ليشعر القارئ بضرورة الزام المعنى المتداول معنى الكأس بمفهومها القرآني، ولعلّ من ذلك ما جاء في قوله تعالى :"**وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلًا**"[1]، أو في قول عز وجلّ " **إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِن كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا** "[2] .

فالصورة الرمزية في هذه الدائرة تبنى من هذا الأثر القرآني ولا يمكن للمتلقي أن يجنح لمعنى آخر غير هذا المعنى الموشّح بمرجعية قرآنية زادته بريقا وجمالا .

ودائرة الإضافة يمكن أن تكون الغاية المرجوة منها هو توكيد ذلك المعنى القرآني المتجلّي في معنى البشر ، أو لتبيين الأثر القرآني في البناء الرمزي عند الششتري، فلفظة مكرمات تحيلنا بديهيا إلى معجم القرآن ومعانيه المتماهية معها في هذا التركيب الرمزي،" و بهذا يكون الرمز، هو الأساس والمرتكز الذي يقوم عليه الشعر الصوفي وقيمته الفنية تأتي من كونه جمالا مقنعا تدركه ولا تلمسه وتتخيله ولا يسمح لك أن تحدّق فيه ، قد خلع عنه الخفاء جلالاً فكان جميلا جليلا معاً "[3] .

وفي موشّح آخر نجده يشتغل على دائرتي التحويل والإقران فقط ، وذلك في قوله :

" **طرقْتُ الحانَ والألحان تـُتْلَى**

و راحُ الأنـس الكاسـات تُجْلَى

و شاهدتُ الحبيــبَ وقد تَجَلّى " [4]

يتبيّن لنا في هذا الدور أن رمز الخمر قد سرى وفق دائرتي التحويل والإقران، وذلك لتحويل المعنى الرمزي من معناه المتداول البشري إلى معناه القرآني المشير إلى قوة الإيمان ومحبّة الله عزّ وجلّ ، و قد سهّل هذا التحويل مدلول اللفظة (في الظاهر) خالية من أيّ شحنة أخرى عدى المعنى القرآني في هذا التركيب .

أما الإقران، فقد قرن الشاعر الرمز بقرينة التلاوة (يتلى) وقرينة التجلّي (تجلّى) ، و هاتان القرينتان تسوقان المعنى الرمزي إلى بعده القرآني ، وتشير للمتلقي بكأس المحبّين لله المأجورين بروضه وجنّاته، وعليه، فإن البناء الرمزي عند الششتري يكون نتيجة الإقران بالمعجم القرآني الذي يحدّد مرمى الترميز والإشارة في هذا البناء .

كما يجدر الإشارة إلى غياب الإضافة إلى أنّ غاية التوكيد والإلزام بالمعنى القرآني قد بُدّدت عند تذكير المخاطب في النص ، وهي آلية أخرى ساعدت في تشكيل البعد القرآني لرمز الخمر عند الششتري؛ فالتذكير دليل الإفراد والتوحيد ، ودليل الوحدانية والأوّلية .

---

[1] ـ سورة الإنسان ، الآية 17 .

[2] ـ السورة نفسها ، الآية 5 .

[3] ـ حميدة صالح البلداوي ، فلسفة التصوف في الشعر الأندلسي ، ص 121 .

[4] ـ الششتري ، الديوان ، ص 326 .

خاتمة



خـــاتـمـة :

من خلال القضايا التي خضناها في هذا البحث يمكننا أن نلخّص مضمونها وأهم نتائجها كما يلي :

. القرآن الكريم ظاهرة إيقاعية وبيانية جديدة في الثقافة العربية وتعتبر أبزر فلسفة إيقاعية وأعجزها في التمظهر الإيقاعي للكلام ، ومرّد ذلك اعتماده على تشكيل الإيقاع كبنية متوازية في كل المستويات الصوتية . الصرفية المعجمية الدلالية ، وعليه فإن النص القرآني يعتبر كتلة إيقاعية مترابطة ومتشعّبة يتجدّد فيه التشكيل الإيقاع بتجدّد الموضوع والسياقات الرابطة لذلك ، و يقترن فيه الايقاع الصوتي بالإيقاع المعنوي بشكل وطيد ومعجز ، وهذا مما جعل المتصوّفة الذين يبنون فلسفتهم الصوفية على الإيقاع والسماع يتأثرون به ويحاولوا أن يربطوا إيقاع الشعري ربط الإيقاع القرآني، ويأخذوا من خصائصه الفنية المعجزة ، لكن سرعان ما يحلّق الايقاع القرآني ويتجلى عند السامع أكثر من الإيقاع الشعري المتداول وهو ما يفسّره الجهر بالمحبوب وتجلّي الحقيقة الإلهية على قلبه النابض بالإيقاع ،لذا فالإيقاع الجديد يبقى في الأثر عند السامع موحيا بالظاهرة القرآنية لا الشعرية .

. تفطّن المتصوّفة إلى الحكمة المخبوءة في الإيقاع القرآني وانتبهوا إلى جمالية الايقاع في الفواصل وتناسبها ، ذلك ما جعلهم يعتمدون في كل نصوصهم على الإيقاع القرآني ويأخذون من القرآن الكريم كل ما يخدم النظرة التجديدية في الإيقاع والتصوير ، ذلك لأنهم شحنوا الظواهر الايقاعية المستوحاة من القرآن الكريم فلسفتهم الصوفية وأعطوها بعدا رمزيا ساهم في تميّز وتفرّد النص الصوفي وفي الفواصل القرآنية فلسفة مختلفة عن الطابع المعتاد في الإيقاع الشعري الخليلي ، وهو ما خلق



خاصية الإيقاع القرآني وتفرّده عن باقي الظواهر الإيقاعية ، وذلك لاعتمادها أسلوب التغيير الذي يشير إلى تغيّر الحالة والتماثل معها ، وتقنية تكثيف المعنى في روي الفواصل أكسبها دلالات أخرى وجماليات تفرّدت بها الفاصلة القرآنية عن الروي والسجع الابداعي .

. لقد أدرك المتصوّفة فن الموشحات والأزجال وفلسفته المختلفة في الايقاع، وهو النمط الوحيد الذي ناسب الأثر القرآني في ظاهرته الإيقاعية ، و ربما خلصنا في نهاية العرض إلى أحد الآراء المطروحة في نشأة الموشحات أصلا ، وذلك في كون الموشحات والأزجال نشأت نتيجة التأثر بالقرآن الكريم وبتنويعة في الفواصل واعتماده ايقاع التناسب بدل الوزن الشعري ، ومنه فقد صيغ في الموشح الصوفي مظاهر من الايقاع القرآني و بعض من خصائصه ، هذا نتيجة الأثر القرآني وانطلاقا من فلسفة صوفية تعتمد الاشتغال على توظيف الظواهر القرآنية بشكل يضمن التعبير عن تجلي المحبوب (الله تعالى) في اللحظة الابداعية مثلما يكون له الحضور الدائم في حالات المتصوّف المختلفة في عالمه الروحاني

خلصنا في هذا البحث إلى تبيان جمالية التجربة الإبداعية الشعرية والصوفية في موشحات أبي الحسن الششتري الأندلسي ، ذلك لأنه اعتمد الاشتغال على موضوع القرآن وإعطائه أبعادا رمزية متفرّدة في موشحاته وأزجاله وعلية فإنه يمكننا الجزم بأن الششتري أحد الذين أظهورا هذا الأثر القرآني في نشأة فن التوشيح أولا، وفي تبيان مورد الصوفي و خلفيته الروحانية التي اعتمدت استثمار ظواهر الإيقاع و التصوير في القرآن الكريم وعرضها بصياغة صوفية رمزية .

قائمة المصادر والمراجع



قـائـمـة الـمـصـادر و الـمـراجـع :

ـ **القرآن الكريم** : برواية ور

المصادر :

- ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، دار النهضة ، مصر ، دت .
- . الباقلاني ، **إعجاز القرآن** ، ضمن كتاب **ثلاثة رسائل في الإعجاز القرآني** ، تح :محمد خلف الله أحمد ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، 1986.
- الجاحظ :ـ البيان والتبيين ،تح: عبد السلام محمد هارون ،مكتبة الخانجي، القاهرة 1998 .

ـ الحيوان،تح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ج 5، ط2، 1995 .

- . الجرجاني ، أسرار البلاغة،تح: محمود محمد شاكر،دار المدني ، جدّة ، دت .
- . أبو جعفر أحمد الغرناطي ، البرهان في ترتيب سور القرآن ، تح محمد شعباني ، مطبعة فضالة ، المغرب ، 1990 .
- . البحتري، الديوان ، تح حسن كامل الصيرفي ،دار المعارف، مصر، ط3.
- . أبو الحسن الششتري، الديوان ، تح: علي سامي النشارة ، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1960.
- ابن حجة الأموي، بلوغ الأمل في فن الزجل،تح: رضا محسن القريشي ،دمشق ، 1974
- . ابن خلدون ، المقدمة ، المطبعة الخيرية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1967 .
- . الداني ، البيان في عدّ آي القرآن، تح : غانم قدوري الحمد، دار المعارف ، مصر ، دت .
- . الزركشي . البرهان في علوم القرآن، تح : أبو الفضل الدمياطي، دار الحديث ، القاهرة، 2006 .
- . الرازي ، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، مطبعة الآداب ، مصر، 1987 .
- . الرماني، إعجاز القرآن . ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تح :محمد خلف الله أحمد ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، 1986.

- . ابن عربي ، رحمة من الرحمان في تفسير وإشارات القرآن، تح محمود محمود الغراب، مطبعة نضر، مصر ،ج4، 1987، ص 552.

- . السبكي ، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ،تح عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، لبنان ، ط1 ، ج 4 ، ط1 ، 2003 .
- . السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، مركز الدراسات القرآنية، المملكة العربية السعودية، ج 1، دت .
- . الشنفرى ، الديوان ، تح طلال حرب، دار صادر، بيروت ،ط1، 1996، ص 55.
- . المتنبّي ، الديوان ، دار النهضة العربية ، بيروت ،1988 .
- ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، تح: عبد الله الكبير ، دار المعارف ، القاهرة ،ج2 ، ط1، 1990 .
- .أبو نوّاس ، الديوان ، تح : إيقالد قاغنر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ،ج1، 2001.
- . أبو الهلال العسكري ، الصناعتين،تح : على محمد البجاوي ،دار إحياء الكتب العربية ،مصر ، ط1 ، 1952

● المراجع :

- . أحمد بدوي، من بلاغة القرآن الكريم، دار نهضة مصر للتوزيع والنشر، مصر، 2005 .
- . امرئ قيس نقلا عن يحي شامي، شرح المعلّقات العشر، دار الفكر العربي، بيروت،ط2، 1994 .
- . بشير ونيسي، الحداثة وصل الجسد فصل العقل ، مديرية الثقافة الوادي ، ط1 ، 2012 .
- . بومدين كروم ، أبو الحسن الششتري الصوفي الجوّال، دار التوفيقية للنشر. الجزائر، 2011 .
- . جعفر يايوش ، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل ، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران ، الجزائر ، ط1 ، 2007 .
- . حسن نصار، إعجاز القرآن (الفواصل) ، مكتبة مصر، مصر، ط 1، 1999.

- حمزة حمادة ، الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني ، مطبعة مزوار ، ط1 ، 2009 .
- رشيد بقاعي ، سامي هاشم ، المداراس والأنواع الأدبية ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ،
- 1979 ، ص 84.
- . الرياني محبوبة أحمد ، القصيدة الصوفية الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، دسوق . مصر ،2015 .
- الزرقاني ،مناهل العرفان في علوم القرآن ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، ج1 ، 1995.
- . شارف مزاري، جمالية التلقي في القرآن الكريم أدبية الإيقاع الاعجازي نموذجا، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، دمشق ، 2009 .
- عبد الرحمان حسن الميداني ، البلاغة العربية أسسها وعلومها و فهومها ، دار القلم ، دمشق، 1996 ، ج2 .
- . عبد العزيز عتيق ، العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، ط1،1987،ص 136 .

- محمد زكريا عناني ، الموشحات الأندلسية ، عالم المعرفة العدد31 ، الكويت ، 1980 .
- . عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1985 .
- . عاطف جودت نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ، الإسكندرية، 2003
- . عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، دار غريب للطباعة، القاهرة ، مصر ، دت
- . كمال الدين عبد الغني مرسي، فواصل الآيات القرآنية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1.
- . مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية،دار الكتاب العربي،بيروت، 2005.
- محمد بنعمارة ، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأدبية شركة النشر والمدارس ، الدار البيضاء، دت .

- . محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن الكريم، دار عمار، ط 2، عمان . الأردن، 2000 .
- . مصطفى مسلم، مباحث في التفسير الموضوعي ، دار القلم ، دمشق ، ط3 ، 2000 .
- محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، 1984.
- محمد مصطفى حلمي ، ابن الفارض والحب الإلهي ، دار المعرفة ، القاهرة ، مصر ، ط2 ،1985..
- . نذير العظمة ، المعراج والرمز الصوفي قراءة ثانية للتراث ، دار الباحث ، دمشق ، دت .
- نسيمة بوصلاح ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة ، ط1 ، 2003 .
- . نصر حامد أبو زيد ، فلسفة التأويل . دراسة في تأويل القرآن الكريم عند محي الدين بن عربي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط5 ، 2003 .

- **المقالات :**

- . محمد عبد الباسط عيد ، مقال بعنوان علم المناسبة مدخل إلى بلاغة الخطاب ، مجلة عالم الفكر، العدد 42، 2014 .

فهرس الموضوعات



فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
كلمة بين يدي البحث . إهداء. شكر وعرفان. مقدّمة.	أ - و
مدخل : مفاهيم عامة	11
1 - الموشحات الأندلسية مفهومها وعناصرها .	12
2 - أبو الحسن الششتري ، حياته وموشحاته وأزجاله .	20

الموضوعات	الصفحة
الفصل الأول : أثر القرآن الكريم في إيقاع الموشح عند الششتري	26
المبحث الأوّل : أثر الفاصلة القرآنية في إيقاع الموشحات	26
أولا – مفهوم الفاصلة القرآنية .	26
ثانيا – أثر الفاصلة القرآنية في روي الموشحات عند الششتري .	27
ثالثا ـ أثر تغير الفواصل في قافية الموشح	35
المبحث الثاني : أثر التناسب القرآني في إيقاع الموشحات الصوفية	47
أولا – .مفاهيم حول التناسب وعلم المناسبة	48
ثانيا – أثر التناسب المعنوي في إيقاع الموشحات الصوفية	50
ثالثا ـ أثر التناسب اللفظي في إيقاع الموشحات الصوفية	61
الفصل الثاني : أثر القرآن الكريم في الصورة الشعرية في موشحات الششتري	71
المبحث الأول : أثر القرآن الكريم في الصورة الفنية في موشحات الششتري	72
أولا ـ أثر القرآن الكريم في تشبيهات الموشح الصوفي ثانيا ـ أثر القرآن الكريم في استعارات الموشح الصوفي	72



ثالثا ـ أثر القرآن الكريم في مجاز الموشح الصوفي	77
المبحث الثاني : أثر القرآن الكريم في بناء الصورة الرمزية في موشحات الششتري	83
أولا ـ الرمز عند الصوفية	92
ثانيا ـ توظيف الرمز القرآني في الموشح الصوفي عند الششتري	92
ثالثا ـ أثر القرآن في الرمز الصوفي عند الششتري	97
	112

خاتمة	113
المصادر والمراجع	117
فهرس الموضوعات	122